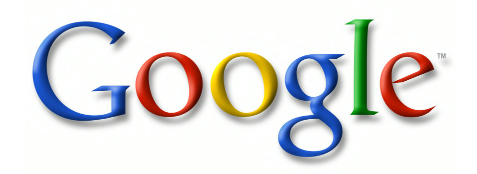



B 1,497,779


XVI

DR. M. BIENENSTOCK

ZUR THEORIE DES MODERNEN DRAMAS

ERSTER TEIL:

HENRIK IBSENS KUNSTANSCHAUUNGEN



Rudolph Saudek fec.

HENRIK IBSEN

DR. M. BIENENSTOCK

HENRIK IBSENS KUNSTANSCHAUUNGEN

MIT DER PORTRÄTBÜSTE HENRIK IBSENS VON RUDOLPH SAUDEK

IM XENIEN-VERLAG ZU LEIPZIG
· 1 · 9 · 1 · 3 ·

GEDRUCKT BEI ERNST HEDRICH
NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

MEINEM HOCHVEREHRTEN PROFESSOR

HOFRAT DR. WILHELM CREIZENACH

IN DANKBARKEIT GEWIDMET

VORWORT

Vorliegende Abhandlung ist als selbständiger Teil eines umfassenderen Werkes zu betrachten, das in 3—4 Bänden die Kunstanschauungen Ibsens, Hebbels, Ludwigs und Wagners in beliebiger Reihenfolge behandeln wird. Der letzte Band wird voraussichtlich die Theorie des modernen Dramas im Zusammenhang darstellen.

Damit übergebe ich diesen Teil meiner Arbeit einem geneigten Urteil des Lesers.

Im März 1912

Der Verfasser

INHALT

Zielpunkte

Als Ibsen im Jahre 1898 eine Gesamtausgabe seiner Werke veröffentlichte, richtete er an den Leser folgende bemerkenswerte Worte: »Nur wenn man meine gesamte Produktion als ein zusammenhängendes, kontinuierliches Ganze auffaßt und sich aneignet, wird man den beabsichtigten, zutreffenden Eindruck von den einzelnen Teilen empfangen.«[1]) Diese begründeten Zeilen des greisen Dichters mögen auch vorliegender Arbeit als Einleitung dienen, obgleich sie sich hier nicht nur auf Ibsens Dramen beziehen. Man muß eben alles, was aus seiner Feder floß, lesen und »durchleben«, um seinen gesamten geistigen Habitus verstehen zu können. Dies aber zielt nicht nur auf seine dramatische und dichterische Tätigkeit los, welche heute bereits Gemeingut der intelligenten Welt ist, sondern auch auf seine kritischen und kunstästhetischen Auseinandersetzungen, die leider sogar in den besten Ibsen-Monographien stiefmütterlich behandelt werden. Und doch mit Unrecht. Denn wer den Dichter will verstehn, muß nicht nur in seine Lande gehn, er muß auch einen Blick in seine Werkstätte tun, er soll auch die Voraussetzungen kennen lernen, die den Sockel seines Werkes, seines geistigen Standbildes darstellen.

Ich bin zwar nicht der Ansicht, daß Ibsens Kunstanschauungen, denen dieser Beitrag zur Theorie des modernen Dramas gewidmet

1) Werke I, S. 512.

sein soll, von grundlegender Wichtigkeit oder prophetischem Scharfblick sind; auch dessen bin ich mir vollständig bewußt, daß sie einer tieferen, philosophischen Grundlage entbehren, so daß wir sie mit dem Stabmaß eines Hebbel, Wagner oder Ludwig nicht messen können, — nichtsdestoweniger aber haben sie sowohl in der Entwicklung des Ibsenschen Geistes, als auch in der Entwicklung des modernen Dramas ihre Bedeutung, die uns berechtigt, sie den Kunstanschauungen der genannten Dramatiker wenn nicht gleichzustellen, doch wenigstens neben jene zu stellen, besonders dann, wenn wir zu den Quellen des modernen Dramas gelangen wollen. Und je spärlicher die Äußerungen eines jeden Dramatikers über die psychischen Grundlagen und den theoretischen Unterbau seines Werkes sind, desto interessanter werden sie, desto versprechender und angenehmer wird der Einblick, den sie uns in den innern Bau seiner Werke gewähren. Umsomehr aber läßt sich dies von einem Meister der dramatischen Technik sagen, auf der bis nun das moderne Drama fußt und deren Schöpfer Henrik Ibsen ist.

Leider geraten wir bei der Betrachtung und Erörterung seiner Kunstanschauungen in eine Lage, die keineswegs derjenigen gleicht, in welcher wir uns bei der Betrachtung seiner dichterischen Schöpfungen befinden. Wir verfügen bereits heute über ein reiches Material, das sich auf Ibsens dramatisch-dichterische Tätigkeit bezieht, wir sind sogar imstande, seinen Plänen, Aufzeichnungen, Umarbeitungen und allen diesen Einzelheiten unsere Aufmerksamkeit zu schenken, durch welche die Art und Weise seines Schaffens erklärt und uns näher gerückt wird, — dank der Gesamtausgabe seiner Werke, Briefe und seines dichterischen Nachlasses, der uns einen Einblick in seine Arbeitsmethode gewährt und manche Momente entdeckt, die seine geistige Entwicklung beförderten und begünstigten. Außerdem besitzen wir eine Ibsenliteratur, die sich zur Aufgabe gestellt hat, das Werk des nordischen Künstlers allseitig zu beleuchten und zu zergliedern, um auf diesem

Wege seine Seele zu erforschen. Und die Resultate, zu denen sie bereits gelangt ist, bedeuten ein gutes Stück Wegs, der zur Erkenntnis dieses tiefen und widerspruchsvollen Geistes führt.

Ganz anders verhält sich die Sache, wenn wir nun zu einem speziellen Teil seines literarischen Schaffens übergehen, und zwar zu seinen theoretischen Abhandlungen, Aufzeichnungen und Artikeln. Dieses Material, das meiner Meinung nach zum Wichtigsten gehört, was Ibsens Verständnis erheischt, ist weder gesichtet noch geordnet, vieles ist wahrscheinlich noch gar nicht veröffentlicht, manches muß man zwischen den Zeilen seiner Werke, Briefe, Reden, Gespräche und dergleichen suchen. In dieser Beziehung also steht der Ibsenforscher vor einer Aufgabe, die manche Schwierigkeit, manches Hindernis bietet, deren Bewältigung nicht zum Leichtesten gehört. Wenn wir aber diese Hindernisse, teilweise wenigstens, hinter uns haben, gelangen wir zu Ergebnissen, deren Bedeutung für eine vollkommene Erkenntnis des Ibsenschen Geistes alle unsere Mühen — fast möcht' ich sagen — reichlich entschädigt.

Ibsens Kunstanschauungen und kritisch-ästhetischen Ausführungen entdecken uns einen Schöpfer, der nicht nur der Eingebung des Augenblicks folgte, sondern sich auch klare Rechenschaft darüber gibt oder zu geben trachtet, was den Gehalt und geistigen Inhalt seines Lebens und Schaffens, was den unvergänglichen Wert seines Lebenszwecks bilden soll und mit Naturnotwendigkeit bilden muß. Diesen Spuren seines „Gerichts über sich selbst", über sein Verhältnis zu den Ideen und zur ganzen Menschheit zu folgen, sie nach und nach zu enthüllen — soll die Aufgabe dieses Beitrages sein.

Die Hauptschwierigkeit, mit der man bei einem solchen Versuche rechnen muß, ist der Umstand, daß Ibsen bekanntlich kein Freund von vielen Worten war, besonders dann, wenn es sich um Theoreme, Kategorien, philosophische Dialektik und dergleichen Dinge handelte. Ibsen verkörperte überhaupt in sich,

wie kein zweiter vielleicht, die drei Haupteigenschaften des norwegischen Charakters: Kraft, Gemüt und Schweigen. „Still und bewegt" — nennt mit Recht Passarge[1]) Ibsens Seele. Das große Schweigen, die große Stille, in der sich das Mysterium seines tiefen Geistes und eindrucksfähigen Gemüts vollzog. Wir finden in seinen Briefen eine Reihe von Stellen, aus denen klar hervorgeht, daß er in manchen Fragen, die die Gelehrtenwelt beschäftigt, so manches zu sagen hatte, was gewiß nicht verschwiegen oder unbeachtet geblieben wäre, aber er tut es nicht, oft bricht er plötzlich die begonnene Ausführung zu unserem Leidwesen ab, mit der Versicherung, dies ließe sich bei Gelegenheit besser mündlich erklären. Und Gründe dafür gibt es viele.

Ibsen gehörte gewiß mehr als andere Dichter zu den Schreibfaulen, wodurch auch erklärt wird, warum von ihm verhältnismäßig so wenig Briefe vorliegen. Wenn wir den stattlichen Band seiner Briefe in der Fischerschen Ausgabe durchblättern, überzeugen wir uns bald, daß er durchgehends nur solche Briefe enthält, die aus verschiedenen Rücksichten geschrieben werden mußten, daß fast keiner von ihnen in einer augenblicklichen Eingebung entstand oder der Ausfluß eines notwendigen Bedürfnisses war. Alles ist Geschäft oder Konvention. Und dies ist auch einer der Gründe, warum er natürlicherweise in solchen Briefen seinem feurigen Geist und stimmungsreichen Gemüt keinen vollen Ausdruck gibt, sondern immer zurückhaltend, trocken und kalt erscheint. Sehr oft ist er zwar „im Fluß" und beabsichtigt wichtige theoretische Fragen zu berühren, bricht aber schnell seine Ausführungen ab gleichsam aus Furcht, sein Schreiben könnte in eine literarische Abhandlung übergehen und zu viel von seinen Anschauungen dem Leser verraten.

Das, was uns die Briefe eines Hebbel, Wagner oder Nietzsche so lieb macht, da sie direkte Ergänzungen ihrer Werke bilden

---

1) o. c. S. 21

und zusammen mit ihnen uns des Dichters Seele erschließen, — das eben vermissen wir bei Ibsen. Besonders peinlich berührt uns dieser Mangel an vollständiger Hingabe des Schreibenden in seinen Briefen an Brandes. Aus diesem Briefwechsel, insoweit er bis nun veröffentlicht ist, ersehen wir, daß Brandes sehr oft verschiedene theoretische Fragen berührt, die in bezug auf Ibsens Werke von grundlegender Wichtigkeit sein könnten, und daß er sehr gerne von seinem Freund eine eingehende Antwort haben möchte — immer aber bleibt Ibsen beim Wollen, beim ersten Anstoß — vor der Ausführung der sich andrängenden Gedanken weicht er gewöhnlich zurück.

So verhält es sich z. B. mit einem Briefe Ibsens an Brandes vom 26. Juni 1869. Brandes veröffentlichte nämlich noch im Jahre 1867 einen Essay über Ibsen, den er dann in seine „Ästhetischen Studien“ aufnahm, und in ihm unterzog er Ibsens Standpunkt in der Poesie einer ziemlich scharfen Kritik, wobei er besonders hervorhob, daß der Verfasser des „Brand“ in seiner Poesie das moralisierende Element allzusehr hervortreten läßt. Da riet ihm Ibsen in seiner Kritik auch den „Peer Gynt“ zu berücksichtigen, „weil dadurch vielleicht seine Anschauungen teilweise modifiziert würden — er wird sich schon selbst sagen welche“. Brandes berücksichtigte auch wirklich dieses Werk in einem Anhang zu seinem Essay, änderte aber seine Anschauungen nicht, im Gegenteil, er betonte mit noch größerem Nachdruck Ibsens Moralisieren und äußerte sich damals über „Peer Gynt“ — „die Dichtung sei weder schön noch gut.“[1]) An diesen Essay eben knüpft Ibsens erwähnter Brief an, in dem er unter anderem folgendes schreibt: „Wenn ich indessen Ihnen nicht geschrieben habe, so lag das daran, daß meine Antwort im Gedanken zu einem ganzen, großen Stück Ästhetik angeschwollen ist, und da ich fand, daß diese mit der Frage beginnen müßte: was ist Poesie?,

1) Vgl. I. Werke X, S. 445.

so werden Sie mir zugeben, daß der Brief ziemlich weitläufig hätte werden müssen, und daß das Thema sich am besten bei einer persönlichen Zusammenkunft erörtern ließe"[1]. Daß dies für unser Verständnis Ibsens wichtige Dinge wären, erhellt auch daraus, daß Ibsen sehr viel auf Brandes' Meinung und Anschauungen gab, daß er sich ihnen sogar nicht selten fügte, was durchaus nicht in seiner Natur lag, wie es auch folgende Erwähnung in demselben Briefe beweist, in dem es heißt, Brandes' Vorwürfe „wegen der unverarbeiteten Autorreden in den „Kronprätendenten" hat seine Wirkung getan."[2])

Ähnlich verhält sich die Sache mit einem anderen Briefe Ibsens an Brandes, in dem er zu dessen Beurteilung des „Peer Gynt" Stellung nimmt und auf das Verhältnis des Schönen zum Wahren zu sprechen kommt. Bald wird er seiner Ausführungen müde, bricht sie ab und setzt hinzu: „Aber es hat keinen Zweck, hierüber mit Tinte und Feder zu streiten, wir müssen uns persönlich treffen."[3])

Daß Ibsen in seinen Äußerungen so zurückhaltend ist, dafür wäre noch ein anderer Grund anzuführen, der sozusagen mit dem Mechanismus seiner Arbeitsmethode zusammenhängt. Wir wissen jetzt aus seinen nachgelassenen Schriften, wie selten ihn Satzbau, Stil, Ausdrucksweise und dergleichen zufriedenstellten, wie oft er lange nach einem passenden Wort, nach einer passenden Wendung sucht, bis sie ihm gediegen vorkommt und er sie dem Text endgültig einverleibt. Deshalb sagt er auch in einem seiner Entwürfe: „Denken ist des Menschen bestes Teil. Was aufs Papier kommt, taugt nicht viel."[4]) Dies erklärt uns auch, warum er in seinen Briefen mit der Schilderung seiner Gefühle, Eindrücke und Anschauungen so kargt, wie uns wieder z. B. ein Brief an

1) Werke X, S. 125.
2) e. l. S. 126.
3) e. l. S. 128.
4) Vgl. dazu Hebbels Tageb. III, S. 177.

Magdalene Thoresen aus Rom vom 3. Dezember 1865 beweist, in dem es unter anderem heißt: „Was ich gesehen und erlebt habe, davon will ich nichts erzählen; das würde ja doch nichts Ganzes und nichts Halbes, und darauf kommt es ja auch gar nicht an.“[1]) Es war ihm nicht der Mühe wert, sich bei jedem Briefe so abzurackern wie bei einem Gedicht oder dramatischen Werk und er verzichtet lieber im brieflichen Meinungsaustausch auf Vollständigkeit und Innigkeit. Er mußte immer etwas Ganzes, Abgerundetes, Formvollendetes geben, sonst zog er es vor — zu schweigen.

In seinen Briefen offenbart sich dieselbe Enthaltsamkeit, die ihn zwang, sich auch in seinen Werken nicht ganz zu geben, sondern vieles erraten zu lassen. Es lag in seinem Naturell, sich und seine Anschauungen nicht der Menge preiszugeben und ganz verständlich zu machen, was ihn später zu diesem symbolistischen Wust verleitet, der manchen seinen Beurteilern (z. B. Bulthaupt) so sehr mißfällt. Ibsen war sich übrigens dessen genau bewußt, deshalb hielt er sich fern von sogenannten „Freunden“, die er als „Luxussache“ betrachtet, deshalb entschuldigt er sich, sozusagen, in seinen Werken, wie dies z. B. aus folgender Stelle in der „Komödie der Liebe“ hervorgeht:

Weil ich es hasse,
Mit aufgeschnittener Seel' herumzugehn
Wie das gefühlsprofane Volk der Gasse. —
So festzustell'n mein tiefstes Mein und Eigen,
Wie Weiber ihre nackten Arme zeigen![2])

Und in den „Kronprätendenten“ läßt er den Sänger Jatgejr sagen: „Ich hab' eine schamhafte Seele; deshalb entkleide ich mich nicht, wenn viele in der Halle sind.“[3])

1) Werke X, S. 44.
2) Werke III, S. 105.
3) o. c. III, S. 298.

Schon die angeführten Briefstellen — und deren gibt es eine Menge — beweisen zu genüge, wie wortkarg Ibsen war, wenn es auf Meinungsäußerungen, Anschauungen und direkte Gedankenschilderung ankam. Deshalb muß man auch bei einer zusammenhängenden Betrachtung vieles erraten, manches ergänzen und herausklügeln, bis man daraus ein leidliches Ganze erhält. Es ist also nicht zu verwundern, daß schon zu Ibsens Lebzeiten viele Erklärungen und Deutungsversuche seiner Werke zutage kamen, die eine völlige Unkenntnis seiner ästhetischen Voraussetzungen zeigen, so daß sich Ibsen genötigt sah, dagegen aufzutreten und sich darüber abfällig zu äußern. Wir wissen auch, daß er einigemal beabsichtigte, eine Art Autobiographie zu schreiben, die seine innere Entwicklung darstellen und das Verständnis seiner Werke erleichtern sollte. So spricht er von diesem Plan in einem Briefe an seinen Verleger Hegel vom 31. Mai 1880 und bittet um seine Ansicht. Es sollte ein Büchlein von einigen Bogen werden, das — ähnlich wie die Vorrede zur zweiten Ausgabe des „Catilina" — „Mitteilungen über die äußeren und inneren Umstände enthielte, unter denen seine einzelnen literarischen Arbeiten der Reihe nach entstanden sind." Es sollte — wie er bemerkt — keine Auslegung seiner Werke sein, sondern er „möchte ganz einfach von den Umständen und Verhältnissen berichten, unter deren Einfluß er gedichtet habe."[1]) Und als Hegel gegen dieses Unternehmen seine Bedenken äußerte, sah Ibsen davon ab, aber bald darauf sprach er darüber in Rom mit seinem Freund Dietrichson: „Die Leute meinen, ich habe meine Anschauungen im Laufe der Zeiten geändert; das ist ein großer Irrtum. In Wirklichkeit ist meine Entwicklung durchaus konsequent. Ich kann selber deutlich den Faden in meinem ganzen Entwicklungsgange aufweisen, die Einheit meiner Ideen und ihre allmähliche Entfaltung, und ich bin im Begriff, einige Aufzeichnungen nieder-

1) Vgl. Werke X, S. 288 u. f.

zuschreiben, die der Welt dartun sollen, daß ich heute genau derselbe bin wie damals, als ich zuerst mich selbst fand." [1]) — Leider aber blieb es nur beim Plan, dessen Verwirklichung nicht über einen skizzenhaften Anfang hinaus gediehen ist, der seine früheste Jugend behandelt. [2]) Aber schon diesem skizzenhaften Fragment können wir entnehmen, daß das Werk vollendet und vollständig ausgeführt den einzigen und besten Kommentar zu Ibsens Lebenswerk gebildet hätte. Denn mit Recht behauptet Hebbel: „Eine echte Biographie ist eine Selbstkritik; warum hält falsche Bescheidenheit unsere großen Schriftsteller ab, solche Biographien ihrer Werke zu liefern? Sie wären ein unermeßlicher Gewinn für die Welt." [3])

Eine weitere Schwierigkeit, auf die der Darsteller der Ibsenschen Kunstanschauungen stößt, ist das chaotische Durcheinander von Gedanken, die Ibsen bei verschiedenen Gelegenheiten, in verschiedenen Zeiten und Formen fallen ließ. Ihren inneren Zusammenhang muß man erst aufspüren, um aus ihnen ein Ganzes rekonstruieren zu können, das uns ein Bild seiner Gesamtkunstanschauung so vollständig als möglich geben möchte. Das Material seiner Äußerungen ist aber ziemlich reichhaltig und es lohnt sich, es zu ordnen und zu überblicken, wenn man auf diesem Wege die innersten Grundlagen seiner dichterischen Schöpfungen klarlegen will. Wir werden aus weiteren Ausführungen ersehen, daß Ibsen sich nicht nur mit seinen eigenen Werken befaßt, sondern weit über sie hinaus sehr oft wichtige prinzipielle Kunstprobleme behandelt, die auch in unseren Zeiten die Welt der Kritiker und Ästhetiker beschäftigen. Seine theoretischen Artikel zeugen außerdem von einem tiefen Durchdenken der Probleme, die mit der Kunst (besonders der dramatischen)

---

1) Werke X, S. XIV.

2) Vgl. Nachlaß I, S. 198ff.

3) Tageb. I, S. 190.

zusammenhängen, von einer aufopfernden Liebe zu ihr und gleichzeitig auch — wie einer seiner Biographen bemerkt — von einem völligen Mangel an Verständnis für sie bei den Zeitgenossen.

Wenn wir nun dieses Material, das hauptsächlich in seinen Reden, Rezensionen und Theaterartikeln aufgestapelt ist, sich aber auch in seinen Briefen, Gelegenheitsgedichten und Werken finden läßt, durchnehmen, so gelangen wir zur Überzeugung, daß er sich im allgemeinen mit dem Begriff der Kunst, ihren Formen, ihrem Verhältnis zur Zeit, zum Leben und dergleichen Fragen befaßt, daß aber alle seine Erörterungen mehr oder weniger in das Gebiet des dramatischen Problems münden, das für ihn, den geborenen Dramatiker, das Alpha und Omega seiner Kunst bildete. In dieser Beziehung sind sie wichtige Belege für seine literarische Vorbildung, und gewähren uns einen guten Einblick in die damaligen Verhältnisse, die auf dem Gebiete des Theaters, der Schauspielkunst, Dichtkunst usw. herrschten.

Selbstverständlich sind diese Ausführungen häufiger und eingehender in den ersten Jahren seiner literarischen Tätigkeit, da sich Ibsen seine Lebensaufgabe sozusagen theoretisch zu begründen trachtet, da er noch zwischen dem Beruf des Malers und Dichters schwankt, und dann aus der Zeit, da er als Theaterdichter und -Leiter Studienreisen unternimmt, um mit verschiedenen ausländischen Kunsttheorien bekannt zu werden. Seine Erfahrungen verbraucht er in seinen Rezensionen, Aufsätzen und Theaterartikeln, durch die er — wie einst Lessing in Deutschland durch seine „Hamburgische Dramaturgie“ — ein nationales Theater und eine nationale Schauspielkunst in seinem Vaterlande begründen wollte. Als er aber bald darauf einsah — wie Lessing in Deutschland —, daß seine Bemühungen fruchtlos bleiben, da sein Volk zu diesem geistigen Aufschwung noch lange nicht reif wäre, verläßt er das Theater, wo er bis nun seine Theorien in Praktik umzusetzen trachtete, und macht seinen Gedanken in dramatischen Meisterwerken Luft. Mit diesem endgültigen Ent-

schluß, sich der dramatischen Dichtkunst zu widmen, hören fast seine theoretisierenden Aufsätze auf und von dieser Zeit an sind wir auf gelegentliche Äußerungen angewiesen, die er, sei es in Briefen, sei es in Gesprächen oder bei anderen Gelegenheiten, getan hat. Und mit dem zunehmenden Alter hören auch diese Äußerungen allmählich auf, so daß Brahm mit Recht sagen kann: „So unmittelbare Bekenntnisse (wie seine Briefe, Gedanken über seine dichterischen Gestalten — aus dem Mannesalter) hat das Alter des Dichters, das sich der Welt verschließt, freilich nicht zu tun.“[1])

Um diese Zeit beginnt er auch so manches zu ändern, zu reformieren, zu modifizieren, daher finden wir in seinen späteren Gedanken und Anschauungen scheinbare Widersprüche, die jedoch in seiner Überzeugung begründet sind, welche er schon in einem Briefe an Björnson vom 9. Dezember 1867 ausgesprochen hat, und zwar: „Es gibt nichts Stabiles in der Welt der Begriffe.“[2]) Er hat es auch dann zu unzähligen Malen betont, daß die ästhetischen Kategorien flüssig seien und sich den Zeitverhältnissen anpassen müssen, nicht aber umgekehrt. Auch in seinen nachgelassenen Schriften finden wir folgenden bemerkenswerten Ausspruch: „Alles Bestehende, Kunst, Poesie usw. geht unter in neuen Kategorien, wie der Kindersinn im Geiste der Erwachsenen.“[3]) Trotzdem allem aber oder vielleicht gerade deshalb sind seine Anschauungen aus dieser Zeit wert, daß man sie einer eingehenden Betrachtung unterzieht, sie hervorhebt und dem Ganzen seiner Kunstanschauungen einverleibt, damit sie in dem Wust von Einzelheiten und gleichgültigen Dingen, an denen seine trockenen Briefe und Reden reich sind, nicht untergehen.

Diese zerstreuten und scheinbar unzusammenhängenden Gedanken haben endlich noch diese Bedeutung, daß sie uns indirekt

---

1) Vgl. Die neue Rundschau, Jhg. 1906, S. 1416.

2) Werke X, S. 98.

3) Nachlaß I, S. 207, wahrscheinlich aus dem J. 1868.

2*

die Quellen entdecken, aus denen Ibsen mittelbar oder unmittelbar geschöpft hat. In bezug auf diesen Umstand aber tappen wir bis nun im Finstern herum, da wir bei Ibsen nirgends festen Fuß fassen können. Wir werden sehen, daß sich auf Grund unserer Rekonstruktion von Ibsens künstlerischer Weltanschauung gewisse Zusammenhänge zwischen Ibsen und anderen — einheimischen oder ausländischen — Dichtern eröffnen, denen wir anders nicht auf den Grund kommen könnten. Wenn man heute z. B. von einem direkten Weg spricht, der von Hebbel zu Ibsen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst führt, so finden wir diese Vermutung in Ibsens spärlichen aber desto wichtigeren kunstkritischen Äußerungen begründet. Aus ihrem Gehege erscheint Ibsen, im Gegensatz zu seinem Nebenbuhler Björnson, als der Dramatiker, der sich seiner Lebensaufgabe, seines Lebenszwecks nicht nur ganz klar und genau bewußt war, sondern auch die Gesetze kennen lernen wollte, die eben solche und keine anderen Erscheinungen in seiner Geistesentwicklung verursachten und hervorriefen.

Nur auf diese Weise können wir verstehn, warum und wodurch Ibsen einer der Begründer des modernen Dramas wurde, das ein Hauptmann oder Sudermann fortsetzen sollte. Die Betrachtung der theoretischen Anschauungen Ibsens wird noch interessanter, wenn wir sie mit ihren praktischen Ausführungen vergleichen, wenn wir nachsehen, inwiefern er diese Theorien praktisch verwendet oder inwiefern er sie in seiner praktischen Tätigkeit modifiziert hat. Sub specie dieser Gemeinnützigkeit also ist es, glaube ich, eben an der Zeit, das Lebensbild Ibsens durch die Sammlung und Sichtung seiner Kunstanschauungen zu vervollständigen. Dadurch tritt seine geistige Physiognomie plastischer hervor, ihre Abrisse nehmen vollere und markantere Züge an und zeigen uns den Mann, den wir bis nun nur von der Höhe seines Lebenswerkes betrachtet haben, auch im Schlachtgetümmel seiner Gedanken und Zweifel, die ihn, wie jeden

Künstler während der Ausführung, beschlichen. Sein Kampf um Licht und Wahrheit, um Klarheit in Form und Ausdruck nimmt eine desto höhere Bedeutung an, je genauer wir in das Geheimnis seiner dichterischen Werkstätte eindringen und je mehr wir ihren Schleier lüften. Die Betrachtung dieser Kleinarbeit und der Gesetze, die sich Ibsen schuf als Grundmauern, auf denen er seine Werke baute, bietet uns ein Bild dessen, was sich hinter den Werken befindet, was in ihnen verkörpert ist, d. h. des Ibsenschen Geistes. Und gewähren uns die Werke eines Künstlers ästhetischen Genuß und geistige Erhebung, so ist für uns die Kenntnis seiner Gesetze und ästhetischen Anschauungen der Weg zum leichteren Verständnis und zur Bewunderung, die wir dem Genie des Künstlers zollen. Besonders wenn es ein Künstler ersten Ranges ist, wie Ibsen, der nicht nur für seine Zeit, sondern auch für die Zukunft ausschlaggebend wurde.

Eindrücke und Einflüsse

Bevor wir an eine eingehende Betrachtung der kunstästhetischen Anschauungen Ibsens herantreten, müssen wir in einer gedrängten Skizze wenigstens einige Momente aus seinem nicht besonders begebenheitsreichen Leben hervorheben, die den Werdegang unseres Dichters äußerlich kennzeichnen. Es handelt sich nämlich um diejenigen Momente seiner Laufbahn, durch die er geradezu gezwungen ward, in ein näheres oder weiteres Verhältnis zur Kunst, ihren Gesetzen und Theorien zu treten. Bevor sich Ibsen seinem Lebenswerk, d. h. seiner dramatischen Tätigkeit endgültig zugewendet hat, versuchte er sich schwankend und wankend auf den verschiedensten Gebieten. Obwohl er während dieser Zeit, immer nach Wahrheit strebend, manchmal auch irrte und doch wie Faust endlich den rechten Weg fand, so hinterließen doch die Eindrücke, die auf ihn während seiner mannigfachen Beschäftigungen einwirkten, lebhafte Spuren, die wir nicht nur in seinen Dramen wiederfinden, sondern die wir auch in der Entwicklung seiner Kunstanschauungen bemerken.

Von den Lebenswegen, die er suchend und forschend betrat, geht uns besonders seine journalistische und dann seine theatralische Tätigkeit an. In seiner frühesten Jugend versuchte er sich zwar als Maler und dachte — wie er es selbst in dem Gedichte „In der Bildergalerie" bekennt — lange Zeit daran Maler zu werden, um sich in dieser Kunstform völlig aus-

sprechen zu können. Endlich aber sah er doch ein, daß dies nur Jugendträume sind, die abseits vom Hauptwege seines Lebens liegen. Er bedauerte es lebhaft und setzt in dem genannten Gedichte entschuldigend hinzu:

Gott weiß, meine Seele schuf Bilder genug;
Manch Kunstwerk, im Geist war's entfaltet;
Es fehlte mir nur ein einziges Ding:
Das war — die Hand, die gestaltet.[1])

Mit schwerem Herzen entschloß er sich, seinem Beruf Valet zu sagen und „die Staffelei in die Rumpelkammer zu verstoßen". Den Einfluß dieser Jugendträume sehen wir nicht nur in den malerischen Situationen seiner Dramen, von denen ausführlicher noch weiter die Rede sein wird, sondern auch in den zerstreuten Bemerkungen über plastische Kunst, die auf die Eindrücke und Studien dieser Zeit zurückzuführen sind.

Als Maler und Studiosus völlig gescheitert, widmete Ibsen seine geistigen Kräfte der Dichtkunst, schrieb Gelegenheitsgedichte verschiedenen Inhalts und Werts, und lenkte endlich seine Aufmerksamkeit auf die Journalistik, besonders unter dem Einflusse seiner zwei Jugendfreunde O. Vinje und Paul Botten-Hansen. Zusammen mit ihnen gab er — wie einst der junge Schiller — eine Zeitschrift heraus, ein Wochenblatt „für literarische Satire und politische Opposition" (Jänner 1851), welches „Der Mann", später „Andhrimmer" hieß und in dem Ibsen seine ersten Geistesprodukte anbrachte.[2])

Diese zwei Freunde wirkten auf den jungen Ibsen stark durch ihren angeborenen Hang zur Skepsis, Ironie, durch ihren Humor und Zweifel an die Ewigkeit der Ideale, dem wir auch in den

---

1) Werke I, S. 267.
2) Vgl. Werke I, S. 639.

Werken unseres Dichters begegnen. Auch Ibsen verstand es später, wie sein Freund Vinje, jede Wahrheit von zwei Seiten zu sehen und zu beleuchten, von der negativen und positiven, wie dies z. B. das Verhältnis seines „Volksfeinds" zur „Wildente" beweist. Zwar entfernte sich ihr Verfasser von seinem Jugendfreund später beträchtlich, aber Jugendeindrücke verwischen sich nicht so leicht, besonders wenn sie — wie in Ibsens Fall — mit dem Zeitgeist zufällig übereinstimmen.

Über diese Christianiaer Zeit weiß uns ein anderer Schriftsteller des Nordens manche interessante Einzelheit zu berichten, und dieser Berichterstatter ist kein Geringerer als Jonas Lie. Zum erstenmal kam er mit Ibsen in Heltbergs „Studentenfabrik" zusammen, wo sie sich gemeinsam für das Abiturientenexamen vorbereiteten. Die Zeit nach dem Jahre 1848 in Christiania nennt er „ideenberauscht und ideenberauschend" für die Jugend.[1]) Man entdeckte damals Norwegen, der Nationalitätsgedanke begann zu lodern und Triumphe zu feiern, hauptsächlich unter dem Einflusse der geflohenen Franzosen. In Christiania kam also Lie sehr oft mit Ibsen zusammen, besonders im Café „Petrikirche" und dort besprachen sie die herrschenden Zeitströmungen. Dort entwickelte ihm auch Ibsen einmal den Plan eines fünfaktigen Dramas und schloß: „Und dann soll der Champagner im letzten Akt getrunken werden. Aber siehe da! dann nahm ich das Champagnerglas plötzlich weg." Und Ibsen sah tiefsinnig vor sich hin. Doch Lie verstand davon gar nichts. Champagner und doch nicht trinken —! [2]) Es war auch nichts daran zu verstehen. Ibsen dichtete damals und den Einfall verwertete er viel später wahrscheinlich im „Klein Eyolf", doch nicht im letzten Akt. [3])

1) o. c. S. 8.
2) l. c. S. 19 u. 20.
3) Vgl. Reich o. c., S. 420.

Die Christianiaer Gesellschaft war in jener Zeit nach Lies Zeugnis sarkastisch, witzig und „Heine und Goldschmid waren die Lieblinge im Reiche der Literatur". An der Spitze der nationalen Erhebung standen solche Männer wie Vinje, Ibsen und Björnson.[1]) Während dieser Zeit eben, in der Ibsen dem Studium oblag, beeinflußte ihn nicht nur Hegel (durch die Vermittlung Heibergs), sondern auch Heine. Diese beiden nährten auch seinen Skeptizismus. Heines Einfluß sehen wir unter anderem z. B. in „Kaiser und Galiläer", wo Julian das Christentum (Heines Nazarenertum) mit dem Hellenismus zu vereinigen trachtet. Chr. Collin schreibt über diese Zeit: „Heine war, als Ibsen nach Christiania kam, der Lieblingsdichter des jungen Norwegen." Auch seine Freunde Vinje und Botten-Hansen waren Heineaner und zwar Verehrer des „bekehrten" Heine, des Antipantheisten.[2]) „Man kann beinahe sagen — behauptet Collin — daß man in Christiania der fünfziger Jahre die Hegelsche Dialektik und die Heinesche Popularphilosphie mit der Luft einatmen konnte." Eine Verkörperung dieser damals so populären Heineschen Ironie sieht Collin im fremden Schützen, der in Ibsens Gedicht „Auf Bergeshöhn" erscheint. Diese sehr wahrscheinliche Annahme, vom Einflusse Heines auf Ibsen, beeinträchtigt nicht im mindesten Ibsens Behauptung an seinen Verleger Hegel (vom 8. März 1867): „Unrichtig ist auch, daß ich ein gründliches Studium Heines getrieben habe; — ich habe nur einmal einen Band seiner „Reisebilder" und sein „Buch der Lieder" gelesen."[3]) Man braucht ja kein gründliches Studium zu betreiben, um von einem Dichter sui generis, wie es Heine war, beeinflußt zu werden. Diesen Einfluß sehen wir auch in Ibsens Gedicht: „Eine Vogelweise", das ganz heinisch klingt:

---

1) o. c. S. 22 u. 23.

2) Wie diese „Bekehrung" aufzufassen ist, dazu vgl. Bienenstock: „Das jüdische Element in Heines Werken". (Leipzig 1910.) S. 147ff.

3) Werke X, S. 89.

Wir wandelten im Lenz einst
Im Park für uns so fort;
Lockend wie ein Geheimnis
War der verbotene Ort. usw.[1])

und einmal wundert er sich, daß Paulsen bei 25 Jahren noch für Heine schwärmt.[2]) Und vielleicht hat Collin nicht ganz unrecht, wenn er Ibsens Sympathie für Brandes darauf bezieht, daß Brandes ein Fortsetzer Heines in Norwegen sein sollte.[3])

In der von Vinje und Hansen herausgegebenen Zeitschrift erschien unter anderem auch von Ibsen eine Rezension des Gutzkow'schen Stückes „Zopf und Schwert", welches am Christianiaer Theater aufgeführt wurde. Dieser Rezension verdanken wir interessante Äußerungen über das Drama und seine Behandlung, über den Unterschied zwischen dem deutschen und französischen Drama, die darauf hinweisen, daß sich Ibsen damals mit dergleichen theoretischen Fragen eifrig befaßte. Und wenn auch der Stil dieses Aufsatzes recht ungelenk und schwerfällig ist, wie überhaupt Ibsen nie ein besonderer Theoretiker war, so ist er doch um so interessanter, als er das Produkt eines jungen Schriftstellers ist, der sich selbst Rechenschaft zu geben sucht über ein Gebiet, das er bald siegesbewußt betreten sollte. Ähnliche Probleme behandeln seine weiteren Artikel: „Das Theater", Vorrede zu „Norma", die Rezension von Jansens „Der Waldfrau Heim" und andere Beiträge, die sich mit der dramatischen Kunst, ihren Arten und Formen, mit der Schauspielkunst befassen und die als solche für unsere Betrachtung wie für die Kenntnis der Ibsenschen Kunstanschauungen von großer Wichtigkeit sind. Wir sehen in ihnen den humorvollen, beißenden Ironiker, der bald

1) Werke I, S. 6.
2) Vgl. o. c. S. 135.
3) Vgl. Collin: Ibsen und Norwegen. (Die neue Rundschau 1907.) S. 1294—1296.

trocken theoretisieren, bald heftig zusetzen kann, besonders wenn es darauf ankommt fremde Schwächen aufzudecken. Seine Kritik aber ist nicht nur negativer Art, sie stellt auch positive Forderungen und Behauptungen auf, indem sie nicht nur zerstören sondern auch bauen will.

In einigen Monaten ging das von den drei Freunden begründete Blatt ein und für Ibsen beginnt eine neue Epoche (1851—1857), die nicht minder wichtig ist, wie die bisherige, die sogenannte Bergener Zeit, in der er als Theaterdichter und Dramaturg seine Ideen praktisch zu verwirklichen strebte und auch theoretisch — in anderen Zeitschriften — mit Kraft und Mut verfocht. Bevor wir aber zur Schilderung dieser Zeit übergehen, müssen wir noch eines Mannes gedenken, der damals in der dänischen Literatur eine bedeutende Rolle spielte und durch sie auf das gesamte skandinavische geistige Leben einen hervorragenden Einfluß ausübte. Wir meinen den berühmten Vaudevillisten und Ästhetiker Johann Ludwig Heiberg. (1791—1860).

Seine Autorität blühte besonders in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts und zwei Jahrzehnte hindurch hielt sie die dänische Literatur in ihrem Bann. Die größte Berühmtheit erwarb er sich durch eine Abhandlung „Über das Vaudeville", in welcher er diese dramatische Dichtungsform, auf die sich hauptsächlich seine literarische Tätigkeit erstreckte, kunsttheoretisch begründete. Er trat gegen Oehlenschläger und dessen Schule auf und bahnte durch seine Vaudevilles, durch satirische und ästhetische Artikel in seiner eigenen Zeitschrift, dem nationalen Lustspiel den Weg, welches dann Henrik Hertz zur Charakterkomödie erweiterte.[1]) Als Dozent der Logik und Ästhetik war er der Vorkämpfer einer neuen Richtung, welche direkt auf der Hegelschen Philosophie fußte. Er war auch derjenige, durch

1) Vgl. Schweitzer o. c. S. 85f.

den Hegels Philosophie im Norden zu hohen Ehren gelangte, so daß alle Geister von ihr befruchtet wurden. In ihrem Sinne schuf auch Heiberg seine eigene Ästhetik, die wir etwas näher kennen lernen müssen, da sie trotz ihrer Auswüchse und Entartungen, welche die Dinge auf den Kopf stellten, auf die jungen Schriftsteller jener Zeit mächtig einwirkte und auch für Ibsen nicht ohne Bedeutung blieb.

Strodtmann, ein Kenner des dänischen geistigen Lebens, sagt von Heiberg: „Im ganzen bezeichnet seine literarische und kritische Tätigkeit die Reaktion der Verstandesrichtung des 18. Jahrhunderts gegen die Ausschreitungen der romantischen Formlosigkeit und der süßlichen Empfindelei.“ [1]) Als man sich daher auch in Norwegen gegen die Romantik wandte, mußte Heibergs Einfluß immer mehr zunehmen und zunehmend auf die norwegischen Geister einwirken. Zu ihnen gehörte z. B. der Dichter Welhaven (1807—1873), der gleichzeitig Romantiker war und doch die Poesie im Sinne der Heibergschen Ästhetik gestalten wollte, also klar, korrekt, tiefsinnig und schön. [2])

Während Heiberg in seinen Vaudevilles in einem leichten, anmutig-satirischen Stil das dänische Kleinleben verspottete und es verstand, ihnen in dem geistigen Leben seines Vaterlandes eine wichtige Rolle zu verschaffen, so daß dieses leichte, humorvolle, köstliche, komische und leichtverständliche Genre noch lange Zeit keinem ernsten weichen wollte, ist er in seinen ästhetischen Schriften schwerfällig, pedantisch, trocken und unerfreulich, da er alles auf die berühmte Hegelsche Dreiheit hinausbekommen will. Brandes, dem wir in der Darstellung dieser Ästhetik folgen, [3]) weiß auf Grund seiner eigenen Geistesentwicklung davon zu berichten, wie diese Heiberg-Hegelsche Philosophie die jungen Adepten der Kunst in ihr Dreiheitjoch spannte.

---

1) o. c. S. 94 f.

2) Vgl. Schweitzer o. c. S. 246 ff.

3) Vgl. Ges. Werke II, S. 385—402.

Es würde uns zu weit führen und die Grenzen unserer Aufgabe überschreiten, wollten wir Heibergs Ästhetik ins einzelne analysieren. Wir sehen uns dazu um so weniger genötigt, da sie in ihren wunderlichen Konstruktionen in vernunftswidrige Pedanterie ausartet und sehr oft geradezu eine Menge Unsinn hervorbringt. Wir möchten daher nur diese seine Gedanken berühren, denen ein längeres Fortleben bestimmt war und deren Spuren eventuell auch in Ibsens theoretischen Ausführungen nachzuweisen wären.

Unter den Künsten ist ihm — wie Hebbel — die Poesie die absolute Kunst, weil sie auf dem Standpunkt des Begriffes steht und daher denselben Inhalt hat wie die Philosophie, nämlich die Idee. Diese stellt sie bildlich dar in Worten, wie die Philosophie in Gedanken. Die höchste Idee aber ist das Poetische, das Schöne, die Einheit von Gut und Wahr. Seine völlig unbegründete Einteilung der Poesie des Schönen in Idylle, Elegie und Lyrik können wir übergehen, ebenso die Einteilung der Kunst in materielle, illusorische und substantielle, destomehr daß er diese poetische Trichotomie bis auf die Pflanzen- und Tierwelt, ja sogar auf Tag- und Jahreszeiten hinabführt. In der Kunst verlangt er Symbolik, Mystik und dergleichen hegelsch-romantische Elemente, die, je mehr sie von der Wirklichkeit abweichen, desto besser den Zweck der Kunst verwirklichen. Der wichtigste Teil seiner Ästhetik ist für uns die Poetik.

In ihr geht er — abweichend von Hegel — von der Lyrik aus, und läßt sie auf einem geschraubten und gekünstelten Auseinanderhalten von Stoff und Form beruhen. Er unterscheidet nämlich zwischen einem „realen" Stoff der Kunst, dessen richtige Behandlung unserem Gemüt Genuß bringt, und einem „idealen" Stoff, d. h. dem, was uns den Genuß verschafft, dem Gedanken oder Gefühl, welches der Künstler in den Stoff hineinbringt. Die verschiedenen Kunstarten unterscheiden sich aber dadurch, daß bei den einen der reale Stoff in der Form mehr, bei den anderen weniger verschwindet. In der Poesie verschwindet dieser

Unterschied gänzlich, deshalb betrachtet Heiberg die Poesie als die „absolute“ Kunst, in der, wie in der Philosophie, Stoff und Form eins sind, eins der betrachtende und betrachtete Gedanke. (Ähnlich Hebbel!) Das zeigt sich am besten in der Lyrik, während in der Epik der Stoff mehr oder weniger selbständig sein kann. Erst das Drama verbindet wieder Stoff und Form, besonders die Komödie, da nichts als Stoff betrachtet komisch ist. Die Komödie kommt also bei Heiberg über die Tragödie (idealen Stoff) zu stehen und sogar über das lyrische Drama. Anfangs war für unseren Ästhetiker (in seiner Abhandlung über das Vaudeville) das Vaudeville die höchste Art der dramatischen Kunst, da es das epische Element mit dem lyrischen (der Musik) verbindet, später kam die spekulative Komödie hinzu.

Die Poesie soll das Leben schildern nicht wie es in der Wirklichkeit ist, sondern verklärt, ähnlich wie der Maler ein Porträt malt als Verklärung der Persönlichkeit, die es darstellt. Das Menschenleben als solches bietet dem Dichter, sei er Lyriker, Epiker oder Dramatiker, nichts Interessantes, es ist für ihn nur der Stoff, der erst poetisch idealisiert werden muß. Die Figuren müssen zu Symbolen und Allegorien werden; das Werk muß dann tiefsinnig, philosophisch sein. Trotzdem aber, daß Heibergs Ästhetik solche Auswüchse gezeitigt hat und einer scholastischen Kunstformeinteilung alles unterordnet, kann man ihm nicht ästhetisch-kritischen Sinn absprechen und ihn ganz verdammen, wie es Brandes tut, der sich von seinem Einfluß mit der Zeit gänzlich befreit hat. Im Gegenteil, wir führen im folgenden zwei Stellen aus seinem Briefwechsel mit einem anderen bedeutenden Schriftsteller dieser Zeit, Carsten Hauch, an, die darauf hinweisen, daß Heibergs ästhetische Anschauungen nicht ohne Bedeutung sind.

So schreibt er am 27. Dezember 1856: „Das neue Drama soll es wagen, der Wirklichkeit näher als gewöhnlich zu treten, also stärker für das Moment der Illusion zu wirken, ohne doch

die Ansprüche aufzugeben, die an alle Kunst und Poesie gestellt werden müssen."[1]) — Und am 21. Juli 1845 schrieb er über einen der Romane Hauchs folgendes: „Von ihnen (den geschilderten Charakteren) gilt, was von vorzüglich gezeichneten Köpfen in einem Gemälde gilt; man zweifelt nicht, daß der Maler Studien der Wirklichkeit benützt hat. Ob nun der Zuschauer zufällig die eine oder andere dieser Wirklichkeiten wiedererkennt oder nicht, muß für gleichgültig erachtet werden, sowohl an sich, als im Hinblick auf den Kunstgenuß, wenn nur die Figur ein organisches Ganze ist, das sich aus sich selbst entwickelt und seine Berechtigung in sich selbst trägt. Ich meine nämlich, daß man den wesentlichen Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Pasquill nicht darin zu suchen hat, daß jenes die Züge der Wirklichkeit verschmähen sollte, auf die dieses Jagd macht. In diesem Punkt können beide sich sehr wohl begegnen, aber sie differieren sowohl in der künstlerischen Intention, wie in der hervorgebrachten Wirkung. Der Künstler schafft ein sich selbst tragendes Genre, in dem die einzelnen Züge wesentliche Momente bilden, während ihre faktische Entstehung gleichgültig ist; dem Pasquillanten dagegen ist es gleichgültig, ob seine Figuren wirkliche Menschen sind, wenn nur die einzelnen Züge lebhaft an bekannte Personen erinnern; der Leser, der diese kennt, hat es dann leicht, die betreffenden Züge selbst zu einem Ganzen zu sammeln." usw. — Und etwas weiter heißt es:

„Das Tragische, das von vornherein auf Untergang deutet, muß wie das Recht seinen Gang gehen, und es ist auch groß genug, um seine Vernichtung tragen zu können und das Traurige im Sublimen aufgehen zu lassen. Aber in den bürgerlichen Zuständen und Begebenheiten, in dem Individuellen, liegt vielleicht nicht Kraft genug, dieses Ziel zu erreichen. Es gibt etwas,

---

1) Vgl. dazu später eine Grundanschauung Ibsens über den Zweck der Kunst.

was ich verpfuschte Verhältnisse nenne, vor denen ich im Leben die größte Aversion habe. — — — — In der Kunst wünsche ich und erwarte ich stets, daß diese Verhältnisse, wenn man sie darstellt, endlich geklärt und so restituiert werden, wie sie ihrer wahren Natur nach sollten." [1])

Das sind die Grundzüge der Heibergschen Ästhetik und in ihrer Verbindung der Romantik mit der Hegelschen Philosophie lag für die Zeitgenossen das Faszinierende ihrer Theorien. Lange Zeit dauerte ihr Einfluß sowohl in der Kunst wie in der Literatur, bis man sich endlich entschloß, gegen sie aufzutreten und der geistigen Entwicklung neue Wege zu bahnen.

Daß Heiberg Ibsen überhaupt beeinflußte, bezeugt auch Paulsen, welcher in seinen „Erinnerungen" sich äußert: „Johann Ludwig Heiberg ist gewiß neben Kierkegaard derjenige dänische Dichter, der den größten Einfluß auf Ibsen ausgeübt hat, nicht am wenigsten in formaler Hinsicht." Spuren dieses Einflusses finden wir nicht nur in der Sprache und Form der Ibsenschen Werke, sondern auch in manchen ähnlichen Gedanken und Situationen wie z. B. die Szene aus „Peer Gynt", in der der Knopfgießer und die magere Person auftreten, auf Heibergs „Eine Seele nach dem Tode" hinweist. [2]) — Auch H. Jaeger, der mit Ibsen in direktem Verkehr verblieb, berichtet, daß sich Ibsen wenig mit theoretisch-dramatischen Studien befaßte und daß er hauptsächlich Heibergs prosaische Schriften las, besonders seine Abhandlung über das Vaudeville. [3])

Ibsen selbst zitiert Heiberg in seiner „Norma", verwendet manchen Gedanken des gefeierten Ästhetikers in seinen theoretisch-kritischen Artikeln über dramatische und theatralische Fragen und als Heiberg starb (1860), feierte er sein Andenken in dem

1) Vgl. Brandes: Ges. Werke II, S. 296—299.
2) Vgl. Paulsen op. cit. S. 37ff. und Is. Nachlaß IV, S. 263f.
3) op. cit. S. 72.

Gedicht „Bei J. L. Heibergs Tode". Er fordert darin seine Zeitgenossen auf: „Bringt sein Lebenswerk zu Ehren", seinen Kampf um Schönheit, Licht und Wahrheit fortzusetzen und auf diese Weise die Manen des Verstorbenen zu feiern.[1]) — Und auch dann, als sich Ibsen von Heibergs Ästhetik schon längst losgesagt hatte, empfiehlt er noch immer dramatischen Anfängern Heibergs Schriften fleißig zu studieren und „alles zu lesen, was er geschrieben hat".[2])

Wenn der junge Ibsen vor der Bergener Zeit Schiller ähnelt, der seine ersten Geistesfrüchte in einer von ihm und seinen Freunden begründeten Zeitschrift anbringt, so ist er während seiner Bergener Zeit mit Lessing zu vergleichen, der in Hamburg an der Gründung und Förderung einer Nationalbühne sich beteiligt und seine „Hamburgische Dramaturgie" verfaßt. Im Jahre 1850 nämlich gründete der Geigenspieler Ole Bull das erste norwegische Theater in Bergen, um eine nationale Bühne und Schauspielkunst zu schaffen. Da sich Ibsen als gewandter Theaterrezensent und tüchtiger Reformator erwies, wurde er im November 1851 als Theater- und Hausdichter, später als Bühneninstrukteur berufen. Hier hatte er Gelegenheit genug, seine Pläne und Theorien zu verwirklichen und seine dramaturgische Tätigkeit zu vertiefen.

Besonders geeignet aber dazu erschien ihm die Zeit, als sich dem Unternehmen Bulls — ähnlich wie Lessing in Hamburg — Gegner entgegenstellten, deren Anführer Paul Stub, der Theaterrezensent der „Bergener Blätter" war. Dieser begann nun einen Feldzug gegen das neugegründete Theater und dessen Leitung. Er warf ihr verschiedene Mängel vor, hauptsächlich in bezug auf die Unbildung der Schauspieler; außerdem kritisierte er das Repertoire, das von englischen und französischen Stücken be-

---

1) Vgl. Nachlaß I, S. 115ff.

2) Vgl. Paulsen op. cit., S. 39.

herrscht wurde. Abgesehen davon, daß er in seiner Polemik manchmal über den Strang hieb, waren doch manche seine Einwürfe gerechtfertigt, wie dies T. Blanc, ein guter Kenner und Historiker der Bergener und Christianiaer Bühne, bestätigt. Dieses Auftreten des gefürchteten Kritikers gab Ibsen Anlaß zur Abfassung einiger Artikel, die sich an seine frühere journalistische Tätigkeit anschließen und seine Anschauungen über dramatische Kunst ergänzen. In Bergen blieb er also bis zum Jahre 1857 und in diese Zeit fallen folgende Artikel: „Einige Bemerkungen aus Anlaß der P. J. Stubschen Theaterartikel", „Paul Stub als Theaterkritiker", „An Herrn n-s in Bergen" und der wichtigste Aufsatz „Über die Kaempevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie".

Um sich auch praktische Kenntnisse in der Dramaturgie zu erwerben, unternahm er von Zeit zu Zeit Studienreisen, besuchte größere Theater in Hamburg, Berlin, Kopenhagen und Dresden und erweiterte auf diese Weise seinen Gesichtskreis. Auf einer solchen Studienreise im Jahre 1852 lernte er Hettners neu erschienene Abhandlung über „Das moderne Drama" kennen, das er — nach Jaegers Zeugnis — „sehr anziehend und anregend fand".[1]) Da diese theoretische Lektüre für seine Anschauungen über die dramatische Kunst vielleicht die wichtigste war, wollen wir sie etwas näher in Betracht ziehen. Wir können zwar feststellen, daß Ibsens Ansichten von denen Hettners in mancher Beziehung abweichen, destomehr, daß er seine Abhandlung erst im Jahre 1852 kennen gelernt hat, in einer Zeit also, da er schon einige theoretische Artikel hinter sich hatte, trotzdem aber stimmen manche Anschauungen Ibsens mit Hettner überein, wie wir es im weiteren sehen werden, und was sich nur auf den Einfluß der genannten Abhandlung zurückführen läßt.

---

1) Vgl. o. c. S. 72.

Hauptsächlich sind es zwei Probleme, die in der dramatischen Entwicklung Ibsens eine bedeutende Rolle spielten, und zwar das Problem der historischen Tragödie und des bürgerlichen Dramas, mit denen sich auch Hettner in erster Reihe befaßt. Er behauptet nämlich, daß große dramatische Kunstepochen überall dort entstehen, „wo ein Volk zum gedeihlichen Abschluß eines gewaltigen Bildungsprozesses gelangt ist".[1]) Die Richtigkeit dieser Behauptung beweist nicht nur die Blütezeit des griechischen Dramas, sondern in gleichem Maße auch das Drama Shakespeares, Calderons, Lope de Vegas u. a. Und je nach dem Charakter und der Entwicklung des gegebenen Zeitalters, nimmt auch die zeitgenössische dramatische Tätigkeit ihren speziellen Charakter an, deshalb meint Hettner in bezug auf sein Jahrhundert: „Ist also heutzutage überhaupt ein Drama möglich, so kann dies nur historisch oder sozial sein"[2]), denn geschichtliche und soziale Ereignisse waren in der damaligen Zeit — um die Hälfte des vorigen Jahrhunderts — an der Tagesordnung und tränkten mit ihrem Gehalt die geistige Atmosphäre.

Wichtiger als die letzte problematische Behauptung Hettners war für Ibsens dramatische Ausbildung ein anderes ästhetisches Gesetz, auf dem sich das Wesen des Dramas gründet, und das sich laut Hettner folgendermaßen ausdrücken läßt: „Das Naturgesetz der dramatischen Poesie ist, daß im Drama immer ein Kampf zweier Gegensätze vorhanden sein müsse. Nur durch diesen innern Streit und Widerstreit, der zu seiner entscheidenden Lösung, sei es nun zu einer glücklichen oder unglücklichen hindrängt, unterscheidet sich die dramatische Handlung von der bloßen Begebenheit, die der Gegenstand des Epos und des Romans ist. Je packender und innerlich notwendiger diese Handlung, um so vollendeter ist das Drama."[3]) Hettner sieht

1) o. c. S. 10.
2) o. c. S. 9.
3) o. c. S. 21.

also als Grundgesetz der dramatischen Kunst die Kontrastierung der Handlung an, die Forderung einer Handlung und Gegenhandlung, deren Zusammenstoß die Katastrophe herbeiführt. Er betont aber mit Recht, daß diese Kontrastierung nicht künstlich, willkürlich sein kann, sondern innerlich und äußerlich notwendig erscheinen muß, wenn der beabsichtigte Eindruck nicht verfehlt werden soll.

Indem er nun zu einer speziellen Art des Dramas übergeht, und zwar zu der historischen Tragödie, stellt er die wichtige Forderung auf, die wir übrigens schon bei Lessing finden, daß das historische Drama keine dramatisierte Geschichte sei, sondern es müsse dem erwähnten dramatischen Grundgesetz nach „einen wirklich tragischen Gegensatz" behandeln. Wer im historischen Drama nach Geschichte fragt, nach Übereinstimmung mit geschichtlichen Einzelheiten und Begebenheiten, der ist gewiß kein dramatischer Feinschmecker. Man soll nur fragen „nach Poesie und einzig nach dieser", denn das historische Drama soll ein dichterisch verklärtes „Spiegelbild der Zeit des Dichters sein".[1])

Seine Behauptung unterstützt Hettner durch Hebbels ähnlichen Ausspruch, den er dessen Abhandlung „Mein Wort über das Drama" entnimmt, und welcher lautet: „Die Geschichte ist für den Dichter nur ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte."[2]) Als Stoff für das historische Drama verlangt Hettner — mit Immermann — die „neuere Geschichte", ohne diese Forderung doch näher zu begründen. Was die Behandlung des Stoffes anbetrifft, meint er, der Dichter solle sich an die Tatsachen halten und sie wesentlich willkürlich nicht ändern. Das Drama soll zwar immer innerlich im Zusammenhang mit der Zeit des Dichters verbleiben, trotzdem

1) o. c. S. 48f.

2) Vgl. auch Hebbel Werke X, S. 18.

aber soll es nicht der historischen Wahrscheinlichkeit untreu werden, denn „das historische Drama muß er durch und durch aus dem eigensten Herzblut der eigenen Zeit herausdichten und dabei doch den Lokalton des geschichtlichen Helden mit Sicherheit treffen.“[1])

Seinen Ausführungen über das bürgerliche Trauerspiel setzt Hettner folgende These voraus: „Die Poesie sieht im Einzelnen das Typische, im Zufälligen das Notwendige.“[2]) Dieses Gesetz muß im bürgerlichen Drama in Betracht gezogen werden, wenn es auf der Höhe der Kunst verbleiben soll. Hettner unterscheidet drei Arten eines solchen Dramas und zwar die Tragödie: a) der Verhältnisse, b) der Leidenschaft und c) der Idee (soziale). Unter einer Tragödie der Verhältnisse versteht er ein Drama, in dem der Held mit den bestehenden Sitten, Gesetzen und dergleichen in Konflikt gerät, mit ihnen kämpft, überhaupt unter dem Druck der Gesellschaft leidet, aber „diese Tragödie verschwindet mit der Entwicklung der Menschheit.“ Die höchste Art der bürgerlichen Tragödie, die eigentlich soziale Tragödie ist ihm diejenige, in der zwei Weltanschauungen, zwei Ideen miteinander kämpfen (c). Aber das bürgerliche Drama bleibt meist in den Grenzen der subjektiven (individuellen) Leidenschaft, während doch die höchste Art der Tragödie eben die Tragödie der Idee, oder der „substantiellen“ Leidenschaft ist, in der alles Zufällige, Äußere ausgeschlossen ist, „wo nur die Gegensätze der Idee im innersten Wesen der Menschheit und in den Gesetzen ihrer Entwicklung liegen.“[3]) Aber auch hier muß immer die innere Notwendigkeit sichtbar hervorleuchten, denn „nur wo innere Notwendigkeit ist, da ist wahre Tragik.“[4]) Dabei führt er Hebbels Anschauung an, die er seinem „Vorwort zur Maria Magdalena“ entnahm: „Die

1) o. c. S. 50ff.
2) o. c. S. 78.
3) o. c. S. 85 ff.
4) o. c. S. 130.

Tragödie soll uns in die tiefsten Tiefen des menschlichen Wesens hineinführen und uns doch immer mitten im ungetümsten Strudel der tragischen Leidenschaft die stille Großheit seiner Kunstschönheit sichern."[1])

Die Komödie ist, nach Hettners Meinung, ihrer innersten Natur gemäß volkstümlich, und muß aus den tiefsten Gemütstiefen des Volkslebens herausquellen. Ihre Welt aber ist eine andere, als die des Dramas. „Die Welt der Komödie ist die Welt der Willkür und des Zufalls."[2]) So wie die Tragödie muß auch die Komödie auf der Wirklichkeit beruhen, die sie durch das Prisma der Kunst behandelt. „Sorgt — ruft Hettner — für die Idealität der Wirklichkeit und ihr werdet die Idealität der Komödie ganz von selbst haben."[3]) —

Das sind die Hauptgedanken der heute wenig gelesenen, halb verschollenen Abhandlung Hettners, die den Zeitgenossen eine gewisse Offenbarung der dramatischen Gesetze war, destomehr, da sie unter dem Banne Hebbelscher Ideen entstand. Ich habe mich bei der Angabe seiner Ausführungen hauptsächlich auf diejenigen beschränkt, die in einem gewissen Zusammenhange mit Ibsens Kunstanschauungen stehen oder stehen können. Manches andere findet man in den weiteren Erörterungen der Ibsenschen Gedanken über das Drama und die dramatische Kunst. Außerdem ist zu beachten, daß Ibsen hier wahrscheinlich zum erstenmal auf Hebbels dramatische Anschauungen stieß und auf Wagners grundlegendes Werk „Über die Zukunft der Oper" aufmerksam gemacht werden konnte, da es Hettner zum Schluß seiner Abhandlung erwähnt. Und zwar hebt er Wagners Behauptung hervor, daß der Operntext das eigentliche Drama bildet, während die Musik seine Stimmung erhöht. Hettner selbst glaubte nicht an die Zukunft des musikalischen Dramas, da die Musik — nach

1) Vgl. Hebbel: Werke X, S. 43f.

2) o. c. S. 146.

3) o. c. S. 180.

seiner Meinung — nur melodramatisch nachhelfe. Doch aber konnten diese wenigen eingestreuten Gedanken auf Ibsen befruchtend einwirken, was wir auch in seinen Ausführungen über die Oper bemerken.[1])

Ibsen hat sich mit der Komödie theoretisch fast gar nicht befaßt, er hat aber unwillkürlich das praktisch ausgeführt, was Hettner als die „Zukunft der modernen Komödie" betrachtete; nämlich er hat „Aristophanischen Inhalt mit realistischer Form" verschmolzen.[2])

Auch zu den „Gespenstern" konnte ihn theoretisch eine Behauptung Hettners anregen, die Woerner in seiner Ibsenbiographie anführt: „In den Kämpfen unserer Charakterentwicklung, in den Geheimnissen des in seinen innersten Grundlagen tief erschütterten Familienlebens, in dem vulkanisch unterhöhlten Boden unserer sozialen Zustände liegen jetzt gerade die tiefsten Tiefen des sittlichen Geistes. Wo aber tief sittliche Kämpfe sind, da ist auch das große, gigantische Schicksal, und wo ein großes, das heißt innerlich notwendiges Schicksal ist, da ist auch seine Tragik."[3])

In Bergen begann Ibsen seine dramaturgische Tätigkeit mit der Aufführung von französischen und englischen Stücken, besonders von Scribe und Shakespeare, an denen er sich weiter bildete und deren negativen Einfluß wir in seinen Dramen zur Genüge beobachten. Ibsen hat hier nichts Hervorragendes geschaffen, aber er ist hier ein Hervorragender geworden — können wir mit Reich sagen.[4]) Damit waren seine ersten Schritte auf dem dramatischen Gebiet getan, die er dann in Christiania fortsetzen sollte.

Dies geschah im Sommer 1857. Er kehrte von Bergen nach Christiania zurück, wo eben das „Norwegische Theater" (im

1) Vgl. Landsberg o. c. S. 37.
2) Vgl. Woerner o. c. I, S. 107.
3) Vgl. Woerner o. c. II, S. 93.
4) o. c. S. 22.

Gegensatz zum dänisierten „Christianiaer Theater") gegründet wurde mit der Losung, eine nationale Schaubühne zu werden, die dem vorherrschenden dänischen Einfluß entgegenarbeiten sollte. Ibsen wurde Direktor und Leiter dieses Theaters, das eine gewaltige Opposition gegen Dänemarks geistige Übermacht bedeutete. An der Spitze dieser Opposition stand auch der junge Björnson, welcher Ibsen vorarbeitete.

Hier hatte Ibsen Gelegenheit genug, seine Kräfte weiter zu entwickeln und sich dramatisch fleißig zu betätigen, obwohl die Verhältnisse, in denen er sich bewegte, nicht die rosigsten waren. Seine Aufgabe war zu kritisieren, zu belehren, bestehende Mängel abzuschaffen, den norwegischen Nationalgedanken zu fördern und eine neue, nationale Schauspielergeneration zu erziehen. Das war eben der Zweck des norwegischen Theaters, das zwar nicht lange bestand, dessen Verdienste aber für die Entwicklung der norwegischen Literatur nicht zu übersehen sind. In diese Zeit des Kampfes zwischen dem dänischen und norwegischen Theater, zwischen der Welhavenschen und Wergelandschen Richtung fällt eine Reihe von Artikeln, Rezensionen, Polemiken usw., durch die Ibsen in die Fehde eingriff, um seinen Ideen Gehör zu verschaffen. Zu den bedeutendsten gehören: die Rezension des Stückes „Lord William Russell" von A. Munch, „Die zwei Theater in Christiania", „Die Theaterkrise" und einige andere, deren persönliche Momente heute selbstverständlich unseres Interesses entbehren.

In Christiania verblieb Ibsen bis zum Jahre 1864, obwohl das „Norwegische Theater" zwei Jahre zuvor schon eingegangen war. Er wurde aber Konsulent am dänischen Theater der Hauptstadt, demselben, das er früher befehdete. Aber auch dieses Theater stand schlecht und zahlte ihm keine Gage. Es beginnt für unseren Dichter eine Zeit voll Erniedrigungen und Kränkungen, die in ihm die Sehnsucht nährte, endlich seinem undankbaren Vaterlande den Rücken zu kehren. Auch politische Begebenheiten kamen hinzu. Ibsens großskandinavische Ideale sollten bald

schmählich scheitern, sein Groll gegen die Skandinavier und seine Erbitterung gegen seine Landsleute nahmen immer mehr zu, bis er sich endlich entschloß, sein Vaterland zu verlassen, um sich über Deutschland, wo er den Siegesjubel über die Eroberung des dänischen Schleswig hörte, nach dem Lande der Sonne und Lebensfreude, dem ersehnten Land seiner Träume, nach Italien zu begeben. Und so finden wir ihn zu Ende des Jahres 1864 schon in Rom.

Dieses Jahr bildet nicht nur einen Wendepunkt in seiner dramatischen Tätigkeit, in der er — wie Brahm sagt — vom Dichter zum Richter wird, sondern auch in der Entwicklung seiner Kunstanschauungen, die in dem Lande der Antike und der Renaissancekunst dem Gesetze der Umwandlung unterliegen. Und obwohl wir von dieser Zeit an nur auf spärliche Briefstellen oder dichterisch verarbeitete Eindrücke als Belege angewiesen sind, können wir doch diesen Wandel, der in Ibsens Ästhetik sichtbar wird, ziemlich genau verfolgen.

Wenn er bis nun an die Beständigkeit und den Wert gewisser ästhetischer Kategorien festhielt und ihre Gesetze verteidigte, verliert er unter dem Einflusse der Kunstwerke Italiens diesen Glauben und er behauptet fortan, daß die ästhetischen Kategorien derselben Wandlung unterliegen wie alle anderen Dinge. Die italienische Reise wird für Ibsen ein Weg zur inneren Vervollkommnung und sie spielt für ihn eine ähnliche Rolle wie für andere Dichter, Goethe nicht ausgenommen, obgleich der Weg, den Ibsens Geist eingeschlagen hat, ein anderer war als der Goethes. Wie Goethe in Italien von der nationalen Richtung seiner literarischen Tätigkeit zum eigentlichen, vertieften Schönheitssinn zurückgeführt wird, der ihn die Schwächen und Ausschweifungen der Sturm- und Drangperiode zu besiegen erlaubte, so war auch Ibsen erst in Italien auf den Sinn und die Schönheit der Antike geraten, deren Ideal aber er seinem Vaterlande und seinem Volke zuführen will. „Ibsens Aufenthalt im Süden

— sagt Woerner mit Recht — ist, wie der Goethes, nicht bloß von persönlichen, sondern mittelbar von kunstgeschichtlichen Wirkungen und Folgen gewesen. Unter diesem Gesichtswinkel wird eine Parallele erlaubt, nein geboten sein — ohne Rücksicht auf jene übelberatenen Verehrer des deutschen Olympiers des doch wahrhaft unvergleichlichen, die den Gotteslästerungsparagraphen auch gern auf literarischem Gebiete möchten gelten machen."[1]) — Aus der Perspektive der Entfernung sieht er nicht nur die Verhältnisse in seinem Lande anders als zu Hause[2]), sondern er gewinnt auch an ästhetischer Erfahrung und läutert seine Begriffe, die bis nun in einem ziemlich begrenzten Gebiet befangen waren. Nach Rom, nach Italien trieb ihn der Drang nach Sonne, Licht, nach idealer Schönheit, die er in seiner rauhen, nordischen Heimat vermißte — wie er dies in seinen „Gespenstern" selbst bezeugt. Da er sich von seiner Heimat fortmachte, herrschte dort eine politische Zerklüftung und ein Parteienkampf, während dessen alle künstlerischen Bestrebungen innehielten, so daß ein stets reger und schönheitfordernder Geist für sich keine Nahrung fand. Ganz anders dagegen gestaltete sich Ibsens Leben unter dem südlichen Himmel. Abgeschlossen vom Lärm der Außenwelt, fern von „Politik, Handelsgeist und Militärwesen", im engen Kreise auserwählter Freunde und Bekannten verbringt er die Zeit mit Dichten und Sehen, Genießen und Verkörpern seiner Eindrücke. Hier war die geeignete Stätte, an der er seine ästhetische Bildung erweitern und vertiefen konnte, hier gehen ihm neue Ideen auf, die er im „Brand", im „Peer Gynt" und anderen Werken gestaltet, er „der Nachfahr und Erbe der Hebbel, Grillparzer, Kleist, sofern ihr unwillkürliches Streben sich in ihm fortpflanzte und bestätigte".[3]) Aus dieser Zeit stammen auch einige Briefe, in denen wir wichtige Äußerungen Ibsens

1) o. c. II, S. 28.

2) Vgl. Brief an Magd. Thoresen vom 3. XII. 1865. (Werke X, S. 44.)

3) Vgl. Woerner o. c. II, S. 29.

über die antike Kunst erhalten haben. Im epischen „Brand“-Fragment haben wir auch ein Zeugnis aus dieser Zeit davon, welches Kunstproblem den Verfasser beschäftigte. Er schrieb es in Ariccia nieder und führt sich selbst (als Brand) im Gespräch mit dem Maler Ejnar ein, in dem er die Frage: Tendenz oder reine, selbstlose Schönheit um der Schönheit willen erörtert. Dies war die Hauptfrage wahrscheinlich, die ihn zu dieser Zeit beschäftigte, bis er sich endlich entschloß, die Kunst in den Dienst einer Idee zu stellen. — Ibsen legt sich jetzt eine Sammlnng von altitalienischen Gemälden an, die fortan fast seinen einzigen Hausschatz bilden und den er überall auf seiner Wanderung mitschleppt, er, der der Bequemlichkeit wegen nirgends ein festes Heim gründete, sondern immer unter geliehenen Möbelstücken hauste. Die Schätze Roms und des Vatikans erschließen ihm neue Gesichtspunkte über die Poesie der Alten, die „tragische Muse“ im Vatikan eröffnet ihm das Geheimnis „was die griechische Tragödie gewesen ist“. Die Bedeutung der italienischen Reise für seine geistige Entwicklung hat er selbst am besten verstanden und in folgenden Worten gewürdigt: „Als ich in Italien gewesen war, da begriff ich nicht, wie ich hatte ein Dasein führen können, bis ich dort gewesen war.“[1])

Nach Italien kam die Reihe an Deutschland und zwar an die Kunststätten Dresden und München. Zweimal ging Ibsen noch nach Italien (im Jahre 1878 und 1880) für eine kurze Zeit, sonst blieb er vom Jahre 1868 bis 1891 in Deutschland. Hier vollzog sich die letzte Stufe seiner Entwicklung vom Skandinaven zum Germanen, wie er es selbst in seinen Briefen bezeugt. Hier, in Dresden und München, erweiterte er seine Kenntnisse durch das Studium der zeitgenössischen deutschen Literatur, die auf die Wandlung seiner Kunstanschauungen nicht ohne Einfluß blieb. Die Kunstschätze Dresdens und Münchens, die er schon früher

1) Werke X, S. 184.

kennen gelernt hat (vgl. das Gedicht „In der Bildergalerie“) gingen ihm bei seiner innern Vertiefung an die Hand und klärten seine ästhetischen Ansichten. In dieser Zeit lernt er die deutsche Philosophie näher kennen, die auf die Gestaltung seiner Werke einwirkte.

Schon in Christiania hat er durch die Vermittlung Heibergs Hegels philosophische Ansichten in den wichtigsten Umrissen kennen gelernt, jetzt tritt er ihnen näher und ihren direkten Einfluß sehen wir in seinem Werke „Kaiser und Galiläer“, was er selbst in einem Briefe an Hoffory vom 26. Februar 1888 hervorhebt.[1]) Reich betont mit Recht bei der Besprechung des Hegelschen Einflusses auf die Entstehung dieses Werkes, daß er sich hauptsächlich in der Trichotomie des Grundproblems zeigt (Sein, Nichtsein, Werden [das dritte Reich]). Eine ähnliche Dreiteilung weist auch das Verhältnis einiger seiner Werke zueinander auf, besonders „Brand“ (These), „Peer Gynt“ (Antithese) und „Kaiser und Galiläer“ (Synthese) als Behandlung des Persönlichkeitsproblems.[2]) Dieser Einfluß Hegels läßt sich außerdem dadurch erklären, daß im Jahre 1870 die Jahrhundertfeier seiner Geburt begangen wurde, die in einer Menge von Broschüren, Artikeln, Reden usw. Ausdruck fand. Ibsen gehörte immer zu den eifrigsten Zeitungslesern und die Zeitung, die er von A bis Z durchlas, war die Quelle, aus der er Anregungen für seine geistige Tätigkeit schöpfte. Reich vermutet daher nicht mit Unrecht, daß „ein so eifriger Zeitungsleser wie Ibsen brauchte also nie eine Zeile von Hegels Werken angesehen zu haben und konnte doch von Grund aus von ihm ebenso beeinflußt sein, wie es heute viele

---

1) Werke X, S. 372f. Vergleiche auch den Brief an Brandes vom 30. April 1873, in dem es u. a. heißt: „Wenn ich bedenke, daß es Schriftsteller gibt, die über Philosophie schreiben, ohne Hegel oder die deutsche Wissenschaft überhaupt zu kennen, so finde ich, daß recht vieles erlaubt ist.“ Werke X, S. 209.

2) Vgl. Berg: Ibsen S. 11.

von Nietzsche sind, obschon sie keines seiner Werke lesen".[1]) Destomehr konnte dies bei unserem Dichter der Fall sein, als er schon früh mit Hegel bekannt wurde.

Auch Schopenhauer, dessen Philosophie eben zu dieser Zeit den Gipfelpunkt des Ruhms erreicht, hat sein Schärflein zur Vertiefung der Ibsenschen Weltanschauung beigetragen. Besonders anziehend fand er seine Theorie vom Weltwillen, der sich in hervorragenden Persönlichkeiten am stärksten objektiviert, wie er es in „Kaiser und Galiläer" beweist.[2]) Bei Schopenhauer fand er die Bedeutung des Leidens für den Künstler philosophisch begründet, eine Theorie, die er schon früh in seinen Werken verwendete. (Von der „Komödie der Liebe" bis zum „Klein Eyolf".) Ähnlich verhält es sich mit den Problemen vom freien und unfreien Willen, vom Widerspruch zwischen Wollen und Können, die Ibsen so oft in seinen Werken behandelt. Solche Gedanken endlich, wie „Wollen ist zugleich müssen" oder „Zuerst Absterben im Leben und dann Gleichheit mit Gott", die Julian als eine neue Offenbarung verkündet, lassen sich auf Schopenhauers Einfluß zurückführen,[3]) dessen Ästhetik, besonders seine Ausführungen über die Bedeutung des Dramas für die Darstellung der schrecklichen Seiten des menschlichen Lebens, Ibsen gewiß nicht unbekannt blieben.

Schopenhauers Einfluß auf unseren Dichter zeigt sich aber am ausdrucksvollsten in seinen letzten Werken, in denen er die Frage „Kunst und Leben" behandelt. Seine Betrachtungen tragen den Stempel der Weltanschauung des großen Pessimisten, für den das Leben nur ein Leiden, ein Absterben in Leiden war. Fern vom Lärm des Lebens und Trubel der Außenwelt brütet Ibsen darüber nach, ob es wert war, sein Leben den Idealen,

---

1) Vgl. o. c. S. 163.

2) Vgl. auch Paulsen o. c. S. 21.

3) Vgl. Nachlaß IV, S. 280ff.

der Verwirklichung der Wahrheit und Schönheit zu opfern. Der große Frager und Revolutionär des menschlichen Geistes wird in seinen letzen Jahren zum großen Zweifler, dem seine bisherige Tätigkeit als ein großes Fragezeichen erscheint, auf das er keine bejahende Antwort findet. Und so läßt er auch den Schwanengesang seiner literarischen Tätigkeit in einen pessimistischen Zweifel ausklingen.

Natürlich ist dieser Einfluß Hegels, Schopenhauers oder nachher Darwins nicht zu übertreiben. Ibsen studierte sie nicht, wie wir es anzunehmen geneigt wären. Ihre Ideen aber erfüllten in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die geistige Atmospäre und mußten auf Ibsens empfänglichen Geist rückschlagen.[1]) Der Dichter nahm sie in sich auf, vertiefte sie, verarbeitete sie durch die Macht seiner Individualität und verlieh ihnen Ausdruck in seinen Werken. Nur auf diese Weise und in dieser Art läßt sich bei Ibsen, wie überhaupt bei hervorragenden Schöpfern, von Einflüssen sprechen. Denn mit Recht behauptet M. Herzfeld: „Ein großes Talent kann sich nur momentweise an andere binden. Es trägt die Gesetze seiner Entwicklung in sich selbst. Früher oder später muß es sich eigene Bahnen ziehen und der Ausgangspunkt für die Bahnen anderer werden.“[2]) So ein Talent aber war Ibsen, von dem dieselbe Verfasserin den typisch verständnislosen Ausspruch tat: „Seine Werke zerstören nur, sie schaffen nicht.“[3])

Von den neueren deutschen Dichtern endlich beschäftigte sich Ibsen in Dresden näher mit Hebbel und Otto Ludwig, auf die er wahrscheinlich schon während seines ersten Dresdener Aufenthalts aufmerksam wurde[4]), obgleich Paulsen berichtet: „Hebbel und Otto Ludwig, die beide tiefen Eindruck auf ihn

1) Vgl. Aal o. c. S. 91 Anm.
2) o. c. S. 16.
3) o. c. S. 30.
4) Vgl. Reich o. c. S. 45.

gemacht haben, lernte er gewiß erst in Dresden kennen.[1]) Wir wissen jedoch, daß er schon früher, besonders durch Hettners Abhandlung über „Das moderne Drama“, theoretisch wenigstens mit Hebbels Ideen bekannt wurde, so daß Arnold mit Recht bemerkt, diese Abhandlung „schlägt somit literarhistorisch eine Brücke vom Dichter der ‚Nibelungen‘ zum Skalden der ‚Nordischen Heerfahrt‘“.[2]) Wir haben bereits gesehen, daß Ibsen von seiner frühesten Jugend an sich an den deutschen Klassikern wie Schiller, Goethe, Heine u. a. bildete, worauf zahlreiche Reminiszenzen in seinen Werken hinweisen, z. B. in „Catilina“, „Peer Gynt“ usw. Daß Ibsen schon zur Zeit seiner Arbeit am „Catilina“ Werke deutscher Dichter las, bezeugt auch Monrad, destomehr daß die deutsche Sprache in seinem examen artium Prüfungsfach war, und er in diesem einzigen Fach die Note „sehr gut“ erhielt.[3]) So ist es nun erklärlich, daß Ibsen für den geistesverwandten Hebbel Interesse hegen konnte und mußte.

Die Verwandtschaft zwischen diesen beiden Dichtern war nicht nur äußerlich, sondern sie ist auch in der Ähnlichkeit ihrer Werke und in der Rolle begründet, die sie beide auf dem Gebiete der dramatischen Tätigkeit spielen sollten. Deshalb erscheint es auch nötig, dieses Verhältnis etwas näher zu betrachten.

Der gediegenste und bedeutendste Hebbelkenner unserer Zeit, Rich. Maria Werner, bemerkt, daß Hebbel in Deutschland den Boden für das richtige Verständnis des großen Norwgen vorbereitete, während Ibsens Werke die Erneuerung Hebbels auf der Bühne mächtig förderten. Dieses gemeinsame Verhältnis beider Dichter findet ihre Erklärung sowohl in der Form wie in dem Inhalte ihrer Meisterwerke. In bezug auf die Form war es die sogenannte analytische Methode, die Ibsen bei Hebbel vorfand, in bezug auf Inhalt waren es die gleichen Ideen und

1) o. c. S. 24.

2) o. c. S. 38. Vgl. auch Kahle o. c. S. 53.

3) Vgl. Woerner I, S. 371, sein Zeugnis S. 375.

Probleme, die beide Dichter in ihren Werken verarbeiteten. Wir wissen zwar nicht bestimmt, welche Werke Hebbels auf den Schöpfer der „Nora" den größten Eindruck gemacht haben, doch aber berichtet uns Carl Behrens, daß ihm besonders „Maria Magdalena" gefiel, in der Meister Antons Schlußworte „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" Ibsen so ergriffen haben, daß sie ihm lange nicht aus dem Kopfe wollten.[1])

Daß Hebbel und Ibsen die gleichen Probleme und Ideen anfaßten und in ihren Werken künstlerisch gestalteten, das läßt sich nicht nur durch ihre geistige Verwandtschaft erklären, das lag eben in der damaligen Zeit. Im großen und ganzen ist das Gesamtthema ihrer dramatischen Kunst dasselbe: „der weltgeschichtliche Prozeß, der Widerstreit kulturbewegender Ideen, veranschaulicht an den Individuen einer Übergangszeit; und hinter alle dem glüht der Goldgrund eines schon von Lessing geweissagten „dritten Reichs".[2]) Dieses gegenseitige Verhältnis zwischen Hebbel und Ibsen ist so auffallend, daß es bei der Betrachtung ihrer Werke sofort in die Augen sticht. Deshalb machen alle Ibsenbiographen darauf aufmerksam, die einen mehr, die anderen weniger ihm einzeln nachforschend. So schildert es z. B. Berg treffend in den Worten: „Geradezu frappant und staunenswert ist die Verwandtschaft zwischen Ibsen und Friedrich Hebbel. Fast könnte man sagen: Ibsen ist ein Hebbel redivivus in vollkommener Gestalt. Er ist gleichsam seine Erfüllung."[3])

Die Probleme und Motive, die Hebbel sowohl in seinen historisch-symbolischen wie in seinen bürgerlichen Dramen behandelt, faßt Ibsen noch einmal an, um sie ins einzelne auszuführen und ihre letzten Konsequenzen zu zeigen, die Hebbel nicht zu ziehen wagte. Deshalb können wir bei ihrer ähnlichen Denkart, Empfindungsart und Vornehmheit des Geistes auf analoge

1) Vgl. Holm o. c. S. 5f.

2) Vgl. Arnold o. c. S. 112.

3) Berg: Zwischen zwei Jahrhunderten. S. 259f.

Gestalten hinweisen, die sich, wie Judith und Hjördis, Nora und Rhodope, im allgemeinen decken. Das bemerkt auch Fritz Mauthner, der im „Berliner Tagblatt" vom 13. April 1899 von Hebbel sagt, er sei ein „Seelenzerfaserer, ohne welchen Ibsen vielleicht nicht ganz Ibsen geworden wäre", und in ihren Einzelzügen die Gestalt Mariamnes mit Nora[1]) vergleicht.

In bezug auf die Technik des Dramas führt eine gerade Entwicklungslinie von Hebbel zu Ibsen. Das, was Hebbel sehr oft theoretisch verlangt, das erfüllt praktisch Ibsen. Dies beweisen z. B. folgende zwei Forderungen Hebbels, welche Ibsen in seinen Werken in Tat umsetzte. Die eine von ihnen lautet: „Zwei verwandte Charaktere, einen durch den anderen zu zeichnen, sie sich gegenseitig abspiegeln zu lassen, ohne daß sie es merken, wäre wohl der Triumph der Darstellung."[2]) Ähnlich lautet der zweite Ausspruch: „Poetische Charaktere werden zusammengeführt, damit sie sich durcheinander entwickeln und ineinander abspiegeln und so gemeinschaftlich ihr bedingendes endliches Schicksal erzeugen. Hierin liegt das Geheimnis der künstlerischen Komposition."[3]) Diese beiden Forderungen erfüllt Ibsen z. B. in der „Wildente".[4])

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Hebbels und Ibsens Dramen liegt darin, daß sie eigentlich nur große Expositionen sind „wie auch das moderne Gesellschaftsdrama erst am Anfange seiner Entwicklung, also in der Exposition begriffen steht".[5]) Beide ziehen mit Vorliebe das bürgerliche Drama anderen dramatischen Dichtungsarten vor, beide bilden das gewöhnliche, durchschnittlich-flache Alltagsdrama zu einer großen, bürgerlichen Staatsaktion aus, in der sich die Tragik des menschlichen Willens

1) Vgl. Woerner o. c. II, S. 362.
2) Tageb. I, S. 144.
3) Tageb. I, S. 203.
4) Vgl. Berg: Zwischen usw., S. 268.
5) Vgl. Berg: Zwischen usw., S. 270.

und Schicksals mit leidenschaftlicher und zerschmetternder Gewalt ausdrückt.[1])

Ibsen hat die analytische Methode Hebbels vervollkommnet und handhabt sie, besonders in seinen reiferen Werken, geradezu meisterhaft. Außerdem verwendet Ibsen in seiner dramatischen Technik ein Mittel, das bei Hebbel noch nicht zu finden ist, und das Kerr so treffend als „Technik des veränderten Beleuchtens" bezeichnet. Während nämlich bei Hebbel die Charaktere gleich am Anfang mit mathematischer Genauigkeit wie abgezirkelt vor uns erscheinen, läßt Ibsen seine Charaktere sich vor unseren Augen aus sich heraus entwickeln und fast jede Szene bringt einen neuen, oft ungeahnten Zug. Ja sogar im letzten Akt fällt noch ein neuer Strahl auf die Gestalt, die sie „verändert beleuchtet". Während weiter bei Hebbel das Verhältnis zwischen der Hauptgestalt und den Nebenpersonen oft nur lose erscheint und die Nebenpersonen nicht selten ihre Bedeutung im Drama einbüßen, ist bei Ibsen dieses Verhältnis im vorhinein genau bezeichnet und das Fehlen einer der Nebenpersonen würde dem Stücke Abbruch tun. Kerr nennt Ibsen und Hebbel Vettern und schildert ihr gegenseitiges Verhältnis in seiner blitzstrahlartigen Form folgend: „Sind die Vettern vergleichbar? Wenn der eine Felsblöcke streut, der andere Türme baut! Ein Turm ist, möcht man sprechen, kein Felsblock; ein Felsblock noch kein Turm ... Es ließe sich zufügen: Zwanzig Türme bergen mehr Gestein als sieben Felsblöcke. Und weiter: Der Grundbau stammt dennoch von den sieben Felsblöcken."[2])

Auch Hebbels Ethik wiederholt sich bei Ibsen in einer anderen Beleuchtung, in symbolischer Form, die nach Hebbel jede bedeutende Handlung besitzt. Beide befassen sich mit dem Gesetz der Sittlichkeit im Verhältnis zur menschlichen Freiheit, beide greifen das Problem von demselben Standpunkte an, jeder von

---

1) Vgl. dazu auch Berg: Ibsen, S. 19.

2) Vgl. Neue deutsche Rundschau 1901, S. 1324ff.

ihnen aber kommt zu anderen Schlüssen. Bei der Betrachtung von Ibsens „Rosmersholm" sagt Bahr folgendes: „Hebbel der Letzte, Ibsen der Erste. Hebbel das Ende, Ibsen ein Anfang. Hebbel das Gesetz, Ibsen die Freiheit. Moralisten sind beide." Während Ibsen immer für die menschliche Freiheit (im geistigen Sinne natürlich) ist, selbst dort, wo das Gesetz gegen sie ist, siegt bei Hebbel immer das sittliche Gesetz durch den Tod des Schönen, Guten und Erhabenen. Insofern kann man sagen, daß Ibsen das sittliche Gesetz „entgöttert", während er die Freiheit des Geistes über alle Ideale vergöttert.[1])

Interessant sind die Ergebnisse Woerners, der in seiner Ibsenbiographie das Verhältnis zwischen Ibsen und Hebbel nicht so sehr nach allgemeinen Gesichtspunkten untersucht, als sich in Einzelheiten vertieft, die uns beweisen, daß manche Gedanken Hebbels auf Ibsen direkt befruchtend eingewirkt haben könnten. So vergleicht z. B. Hebbel den Dramatiker mit einem Arzt, der das Fieber heilen will und dafür zur Rechenschaft gezogen wird. Dieses Gleichnis finden wir im „Volksfeind" verwendet, obwohl in anderem Sinn.[2]) — Ein anderer Gedanke Hebbels könnte uns den Ursprung des symbolischen Erkletterns des Turms im „Baumeister Solneß" erklären. Er lautet nämlich: „Sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schreck der Überraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu ihren Füßen stürzte."[3]) Ähnlich verhält es sich mit dem Gedanken Hebbels „Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod" und dem Leitmotiv des „Epilogs" von Ibsen. Hebbel meinte nämlich, daß das Sein des Künstlers Erkennen ist, und daß das Künstlertum das Leben tötet. Ein Gedanke, dem wir übrigens

1) Vgl. Bahr o. c. S. 216ff.
2) o. c. II, S. 122.
3) Woerner o. c. II, S. 370.

nicht nur in Schopenhauers Ästhetik[1]) begegnen, sondern den auch Kierkegaard vertrat, da er behauptete (in „Entweder—Oder"), daß eine reine ästhetische Weltanschauung zur Verzweiflung führen müsse.[2])

So sieht in den engsten Umrissen das Verhältnis Ibsens zu Hebbel aus. Wir werden in unseren weiteren Ausführungen Gelegenheit haben, auf die Verwandtschaft zwischen ihren Kunstanschauungen näher hinzuweisen, die ich deshalb an dieser Stelle nicht berücksichtigt habe.

Wenn wir noch zuletzt erwähnen, daß auch Brandes das Seinige dazu beitrug, um durch seine Schriften, in denen wir einen Hauch deutscher Ästhetik verspüren, Ibsens Anschauungen zu beeinflußen, so werden wir vollends begreifen, warum sich Ibsen in Deutschland so wohl fühlte, warum seine Werke zuerst in Deutschland verkannt aber auch anerkannt wurden, und warum sich so viele Anknüpfungspunkte zwischen Ibsens dramatischer Kunst und dem deutschen Drama bemerken lassen, die übrigens bis heute fortdauern. Der Weg von Hebbel, Ludwig über Ibsen zu Wagner bedeutet eine bedeutende Spanne Wegs in der Entwicklung des modernen Geistes, der sich nicht nur in Ibsens dramatischen Werken, sondern auch in seinen Kunstanschauungen ausspricht. Dieser Umstand eben begründet ihre Wichtigkeit und ihren innigen Zusammenhang mit Ibsens innerer Entwicklung.

Wir haben in den engsten Rahmen gezeigt, unter welchen Einflüssen und Eindrücken sich diese Entwicklung vollziehen konnte und vollzog. Wir sehen bei der Betrachtung der Gesamtarbeit Ibsens, wie sich diese Entwicklung allmählich vollzog, zuerst vom Norwegen zum Skandinaven, vom Skandinaven zum Germanen, und endlich zum Menschen, zum ganzen, vollkommenen, geistig freien Individuum, das sich über Standes-, Alters- oder nationale Vorurteile erhaben fühlt, ohne doch den

1) Vgl. Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II.

2) Vgl. Einiges über Ibsen, S. 74ff. (den Aufsatz von Grote).

inneren Zusammenhang mit seinem Volk und seiner Zeit zu verlieren. Die Spuren dieser Entwicklung müssen selbstverständlich auch in seinen Kunstanschauungen sichtbar sein. Seiner inneren Entwicklung gemäß mußten sich auch seine Anschauungen über Kunst und Leben ändern, und deshalb soll uns nicht verwundern, wenn wir bei der zusammenhängenden Erörterung seiner Kunstanschauungen auf Widersprüche stoßen, die nur einen der vielen Beweise liefern, daß der Künstler lange mit sich gerungen hat, bis er sich endlich zu einer geklärten, ureigenen Weltanschauung emporgearbeitet hat.

Diese Kunstanschauungen Ibsens bilden ein eigenes höchst interessantes Kapitel in der Geschichte seines Geistes. Wir wollen sie aber nicht durcheinander betrachten, sondern in gewisse Gruppen einteilen, destomehr da unseren Dichter nicht alle Kunstprobleme und -arten gleichmäßig angingen, wie dies bei einem so individuell gearteten Geist wie Ibsen leicht erklärlich ist. Da er bald einsehen lernte, daß nur die Bühne sein eigentliches Betätigungsgebiet sei, betrachtet er alles sozusagen vom Standpunkt der dramatischen Kunst aus. Wenn wir dieses Grundmotiv seiner Ästhetik nicht aus dem Auge verlieren, werden wir den inneren Zusammenhang der folgenden Teile dieser Ausführungen gewahr.

Kunst und Künstler

Ibsens Kunstanschauungen weisen auf einen unverbesserlichen Idealisten hin, und beruhen in ihren letzten Gründen auf einer streng künstlerischen Auffassung des Lebens und seines Zwecks im allgemeinen, beim Künstler aber insbesondere. Schon als junger Knabe sah Ibsen sein Leben als eine ernste Aufgabe an, es fehlen bei ihm Erinnerungen an frohe Kinderjahre, ihre Spiele und Vergnügungen, ihre Freuden und Leiden. Früh schon sah er alles in einem düsteren Lichte, das ihm jede natürliche Lebensfreude der Kindheit vergällen mochte. Als ihn später einmal seine Schwester fragte, was er wohl im Leben am meisten zu erreichen wünschte, antwortete der damals kaum zwanzigjährige Jüngling, sein Wunsch wäre „zu dem Größten und Vollkommensten zu gelangen, was der Mensch an Größe und Klarheit zu erreichen vermag — — — — dann möchte ich sterben.“[1]) Diesen Gedanken finden wir auch in seinem Erstlingswerk „Catilina“, in dem der Held in einem seiner Monologe pathetisch ausruft:

O, könnt' ich eines Blitzes Frist nur leuchten
Und flammen wie ein Stern in seinem Fall,
Ein einzig Mal durch eine hehre Tat
Mich und den Namen Catilina schmücken
Mit Ruhm und unvergänglichem Gedächtnis, —

1) Werke X, Einleitung, S. 18.

Ich gäbe gern im Augenblick des Siegs
Der Welt Valet, erwählt' ein fremd Gestad',
Ja, stieß den Dolch mir selber in die Brust
Und stürbe freudig; denn ich hätt' gelebt![1])

Das, was später das ewige Thema seiner Dramen wurde, das betrachtete er als seine heilige Lebensaufgabe: die Pflicht den Idealen gegenüber, den Idealen des Guten, Schönen, Erhabenen und Wahren, die Pflicht um sie zu kämpfen, sie zu verwirklichen, trotz aller und gegen alle Hindernisse, die ihnen die Gesellschaft entgegenstellt. Insofern hat auch Aall recht, wenn er meint, das Thema der Ibsenschen Stücke sei immer dasselbe: „Das Gefühl der Verpflichtung auf die Ideen einerseits und die hemmenden Kräfte andererseits. Das erstere entwickelt sich individuell. Die Hemmungen entstammen der Gesellschaft, dem stumpfen Geist der Gewohnheit und der unpersönlichen Gewalt der Institutionen.“ [2])

An diese Ideale zu glauben hat Ibsen nie aufgehört, selbst damals nicht, als er seinen „Epilog“ schrieb; ihnen opferte er alles, ihnen endlich widmete er seine ganze geistige Tatkraft. Aus dem Jahre 1859 haben wir ein autobiographisches Poem in neun Gesängen, in dem Ibsen in symbolischen Bildern seinen innern Kampf schildert, den er bestehen mußte, bevor er sich zu seinem Lebenszweck durchgerungen hat. Dieses Poem trägt den charakteristischen Titel „Auf den Höhen“. Der Dichter flieht vor den Alltagsdingen und irdischen Gütern auf die lichten Höhen des Ideals, wo seine künstlerische Seele geboren wird. Dort oben, umgeben von der reinen, ungetrübten Natur bekämpft er seine innern Zweifel, seine Sehnsucht nach irdischem Glück, dort besiegt er den Dämon der Niederungen, bis er endlich geläutert und beruhigt, mit freudiger Zufriedenheit ausrufen kann:

---

1) Werke I, S. 576.
2) o. c. S. 236.

Was des Alltags Herz bchäftigt,
Hat sich selbst den Tod erlesen;
Hier erst ward mein Geist gekräftigt,
Nur auf Höhen wächst mein Wesen.

Er sieht klar und deutlich sein zukünftiges Lebensprogramm, das ihn ein für allemal den Niederungen der menschlichen Schwächen und Wünsche entreißt:

Nun schlug ich mein letztes Glück in den Wind
Für ein höher Gesicht auf die Dinge.
Nun ward mir all mein Ernst zu Spott,
Nun gilt's auf Höhen zu wandern.
Mein Fuß verschwor den Tieflandstrott;
Hier auf den Bergen ist Freiheit und Gott,
Dort drunten tappen die andern.[1])

Axel Garde irrt daher nicht, wenn er seine kurze, treffende Abhandlung über Ibsens Werke mit einer Analyse dieses Gedichtes einleitet.[2])

Als Ibsen einsah, daß die menschliche Gesellschaft der Verwirklichung seiner Ideale Schwierigkeit auf Schwierigkeiten türmt, da begann sich in ihm ein negatives Element festzusetzen, das auf die Zerstörung dieser Hindernisse, der gegebenen Verhältnisse losarbeitete. „Meine Ursprünglichkeit, meine Primitivität — meine ich — war dahin; ich mußte der Menschheit gegenüber einen negativen Standpunkt einnehmen. Da fing ich an, meine Seele in Theaterkritiken und Korrespondenzen für die Provinzpresse zu entladen, die — genug — — —; ich ging immer weiter auf dieser negativen Bahn. Nach und nach setzte sich in mir etwas Dunkles fest, etwas Teuflisches — Dämonisches,

---

1) Vgl. Werke I, S. 90 ff.

2) Vgl. o. c. Einleitung.

möchte ich sagen — etwas — lassen Sie mich es Menschenverachtung nennen, etwas Byronisches. Daher rührt die Spaltung, diese Disharmonie, die man in meinem Wesen wahrnimmt; an der Oberfläche bin ich kalt, um nicht zu sagen eisig kalt; aber hier drinnen brennt es — glauben Sie mir — da brennt es — —." So spricht Poulsen in der „Johannisnacht"[1]) und es ist nicht schwer zu erkennen, daß in seinen Worten der Dichter seinen eigenen Gedanken Luft macht.

Als man Ibsen später vorhielt, daß er ein Pessimist sei, antwortete er: „Das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist insofern, als ich voll und fest an die Fortpflanzungskraft der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit glaube. Namentlich und bestimmter gesagt, glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zugrunde gehen, auf das zusteuern, was ich in meinem Drama „Kaiser und Galiläer" andeutungsweise als „das dritte Reich" bezeichnet habe."[2]) Dieser drängenden Sehnsucht nach dem Ideal hat Ibsen in einem seiner ältesten Gedichte, das wir von ihm überhaupt kennen, in „Der Herbstabend" (1849), einen naiv-schwärmerischen Ausdruck verliehen.

Was bezweckte er also durch seine Lebenstätigkeit? Die Antwort auf diese Frage geben uns seine zwei Schulaufsätze „Der Traum" (um 1842) und „Von der Wichtigkeit der Selbsterkenntnis" (um 1848). Sie lautet: „Das Menschenleben in seiner Wirklichkeit und Wahrheit schauen", durch „Selbsterkenntnis zur Wahrheit, dem Ziel aller Forschung gelangen".[3]) Später natürlich kristallisierte sich sein Lebenszweck und Arbeitsplan plastischer und genauer. Da läßt Ibsen seinen Helden Rosmer folgendes aussprechen: „Dem herrschenden Geiste schließ' ich

1) Nachlaß I, S. 389.
2) Werke I, S. 528. Vgl. auch Garde o. c. letztes Kapitel.
3) Werke I, S. 283ff.

mich nicht an. Keiner der streitenden Parteien. — — — Ich will leben und meine ganze Lebenskraft für den einen Zweck einsetzen — dem Volk im Lande das wahre Urteil zu schaffen. — — — Alle Leute im Lande zu Adelsmenschen zu machen. — Ich denke: dadurch, daß ich die Geister frei mache und die Willen läutere. — — — Ich will nur versuchen, sie dazu zu erwecken. Tun müssen sie es selbst. — — Nur durch eigene Kraft. Eine andere gibt es nicht. — — Mich so recht warm hineinleben in die große Welt der Wahrheit und Freiheit, die mir jetzt offenbart werden."[1]) So spricht Rosmer-Ibsen, derselbe Ibsen, der im Jahre 1866 an König Karl schrieb: „Nicht um ein sorgenfreies Auskommen kämpfe ich hier, sondern um das Lebenswerk, das, wie ich unerschütterlich glaube und weiß, Gott mir auferlegt hat. — Das Lebenswerk, das mir als das wichtigste und notwendigste erscheint für Norwegen: Das Volk zu wecken und es zu lehren, groß zu denken."[2]) Anfangs war es das Volk der Norwegen, allmählich wurde es zur ganzen Menschheit, die er zur Freiheit wecken wollte.

Unter der Befreiung der Menschen verstand er „den Individuen das Recht zu schaffen, sich zu befreien — jeder nach seinem eigenen Bedürfnis".[3]) Es ging ihm nicht um Freiheiten, um Freiheit in gewissen sichtbaren Formen, sondern um Geistes-, Gedankenfreiheit, wie er sie so schön in einem seiner Prologe (vom Jahre 1855) schildert. Da heißt es:

Frei ist nur der, der sonder Furcht und Wanken
In heißem Drang nach Geistestaten strebt,
In dessen Herz in goldnen Lettern lebt
Die Rätselschrift vom Reiche der Gedanken;

---

1) Werke VIII, S. 29ff.
2) Werke X, S. 55.
3) Nachlaß I, S. 207.

Knecht ist, wer selbst sich schmiegt in feige Schranken,
Statt daß er frei das Geistesbanner hebt!
Ihr nennt die Freiheit Gott? So kommt zur Klarheit,
Wie seinem Gott man dient in Geist und Wahrheit.[1])

Erst wenn man sich zu dieser Geistesfreiheit erhoben hat, kann man den Kampf für die Wahrheit antreten, deshalb

Gewappnet mit der starken Wehr
Des Geistes sollst du stehen,
So schlage drein für Wahrheit, Licht;
Wer für die heilige Sache ficht,
Vor dessen Hieb wird auch der Wicht,
Der Riese einst vergehen!
— — — —
Gelobe: mit des Geistes Speer
Zu kämpfen, was auch dräue.[2])

Die Zeit ist vorüber, schreibt er im Jahre 1870 an Brandes, wo man von politischen Freiheitsidealen, Spezialrevolutionen und dergleichen sprechen sollte, das alles hat heute eine andere Bedeutung, denn „worauf es ankommt, das ist die Revolutionierung des Menschengeistes."[3]) Dafür war er und Brandes eben tätig.

Und in einem Glückwunsch an Björnson schrieb Ibsen von seinem Lebenszweck einmal: „In seiner Lebensführung sich selbst realisieren ist, meine ich, das Höchste, was ein Mensch erreichen kann. Diese Aufgabe haben wir alle, einer wie der andere, aber die allermeisten verpfuschen sie . . . ."[4])

Von diesem Hintergrunde der Ibsenschen Lebensanschauungen heben sich seine Kunstanschauungen ab, die keine trockenen,

1) Nachlaß I, S. 81.
2) Nachlaß I, S. 87.
3) Vgl Werke X, S. 156 u. 312.
4) Werke X, S. 316f.

theoretisierenden Behauptungen sind, sondern eher praktische Nutzanwendungen bekannter Thesen, die unser Dichter als Künstler geistig durchlebt hat. Wie er den Zweck des Lebens von einem hohen Standpunkte aus beurteilt, so sieht er auch den Zweck der Kunst an, und zwar in allen ihren Formen. Überhaupt macht Ibsen in seinen ästhetischen Anschauungen nur unmerkliche Unterschiede zwischen den einzelnen Kunstarten und oft kann sich das, was er z. B. von der Plastik sagt, sehr wohl auf die Poesie, das Drama usw. beziehen, denn die Kunst ist ihm im allgemeinen Verkörperung des reinen, wahren, ungetrübten Ideals.

Ihre Formen sind nach Ibsens Meinung vergänglich und befinden sich im ewigen Fluß, wie alle Formen des menschlichen Geistes. Ein Gedanke, dessen Ursprung auf Hegels Einfluß zurückzuführen ist, der auch aus einer späteren Äußerung hervorleuchtet. So schreibt er am 17. Februar 1871: „Alle Religion wird fallen. Weder die Moralbegriffe noch die Kunstformen haben eine Ewigkeit vor sich.“[1]) Noch im Jahre 1867 behauptete er in einem Briefe an Björnson: „Es gibt nichts Stabiles in der Welt der Begriffe.“[2]) Und Stockmann räumt einer „normal gebauten Wahrheit 17 bis 18, höchstens 20 Jahre, selten längere“ Lebensfrist ein. („Der Volksfeind“.) Diese Theorie von der Evolution der Ideale, der Wahrheit, die Ibsen auch in „Kaiser und Galiläer“ verwendet hat, vertritt eben Hegel, welcher behauptet, daß die Wahrheit nicht ewig dieselbe sei, sondern verschiedene Entwicklungsprozesse und Stadien durchmacht. Auch Ibsens Freund Vinje schrieb noch im Jahre 1851 im „Andhrimmer“: „Die Wahrheit ist ein im Fluß befindlicher Prozeß.“[3])

Als sich Ibsen in seinen späteren Jahren mit den Naturwissenschaften beschäftigte, hat er ihre Evolutionstheorie auf die geistigen

1) Werke X, S. 160.
2) Werke X, S. 98.
3) Vgl. Neue deutsche Rundschau 1907, S. 1294.

Produkte angewendet, „denn die Naturgesetze gelten auch auf dem geistigen Gebiete" — meint er.[1]) Und im Jahre 1887 behauptet er: „Ich glaube nämlich, daß die naturwissenschaftliche Lehre von der Evolution auch für die geistigen Lebensfaktoren Gültigkeit hat. Ich glaube, daß wir am Vorabend einer Zeit stehen, da der politische Begriff und der soziale Begriff aufhören werden in ihren gegenwärtigen Formen zu existieren, und daß sie beide zu einer Einheit verwachsen werden, die fürs erste die Bedingungen zum Glück der Menschheit in sich trägt. Ich glaube, daß Poesie, Philosophie und Religion sich verschmelzen werden zu einer neuen Kategorie und zu einer neuen Lebensmacht, von der wir Zeitgenossen im übrigen noch keine klare Vorstellung haben können."[2])

In der Kunst soll, nach Ibsens Meinung, sowohl wie im Heer oder in der Kirche die Offenbarung des Geistes herrschen,[3]) desjenigen Geistes, der der Urquell aller künstlerischen Tat ist. Merkwürdigerweise stellt der Dichter Kirche, Heer und Kunst in eine Reihe, da er in jeder menschlichen Organisation, sei sie geistig oder materiell, eine höhere Idee verkörpert sieht, die sich bald in der, bald in jener Form objektiviert.

Alles, was die Menschenseele bewegt und erfüllt, alle Fragen nach Ursache und Zweck der Erscheinungen, sollen in der Kunst ihren Ausdruck finden. Deshalb schildert Ibsen die Bedeutung der Kunst in einem seiner Prologe vom Jahre 1851 folgendermaßen:

Was sich im Herzen regt, will Antwort haben,
Sonst muß es still verkümmern und vergehn;
Die Seele heischt die Lösung jener Fragen,
Die rätselhaft mit Runen eingeritzt, —
Wer aber kann der Runen Deutung sagen?
Das ist die Kunst, die Wundermacht besitzt!

1) Werke X, S. 151.
2) Werke I, S. 527f.
3) Vgl. Werke I, S. 479.

Denn Kunst ist einer Harfe Schallgrund gleich,
Der läßt die Saiten mächtiger sich schwingen,
Die in des Volkes Seele voll und reich
Ertönen, daß sie lang noch bebend klingen.[1])

Aber die Kunst ist dem Dichter des „Brand" nicht nur Deutung der geheimnisvollen Runenschrift des Geistes, er sieht in ihr ein Mittel zur Erlangung der Freiheit, der inneren, geistigen Freiheit, die sein Lebenszweck war. Zu ihr muß er streben, ihr sich ohne Rast nähern, sie verwirklichen im Leben wie in der Kunst. Nur auf diese Weise kann der Mensch die Grundbedingung seiner Existenz erfüllen, indem er sich allmählich seiner Bestimmung bewußt wird, die er nur ahnend fühlt. Diese Freiheit muß unten (in der Ehe, Familie) beginnen und oben, im Staat, in der Kunst enden.[2])

Ibsen setzt den Zweck der Kunst sehr hoch, über das Leben. Sie ist die Hülle der Wahrheit (wie bei Schiller!), der ewigen seelischen Schönheit, der Quell des Glückes, die alleinseligmachende Kraft, um deren Besitz man kämpfen muß. Diesen Kampf zu kämpfen ist eben der Künstler verpflichtet, ganz gleich auf welchem Gebiet sich seine Tätigkeit bewegt, in welchen Formen sich seine Schöpferskraft ausspricht. Nur derjenige ist für Ibsen der wahre Künstler, der imstande ist, diese Ideale zu offenbaren, sie in seinen Leistungen zu verkörpern. Deshalb sagt er in der Charakteristik des Schauspielers Wiehe: „es offenbarten sich in seinen Leistungen eine seelische Reinheit, ein tiefes Gefühl für die Heiligkeit und Bedeutung der Kunst, ein begeistertes Streben, nicht nach krasser Wirklichkeit, sondern nach Wahrheit, nach jener höheren, symbolischen Widergabe des Lebens, jenem einzigen, das in der Welt der Kunst wirklich des Kampfes wert ist und das doch von so wenigen nur erkannt wird."[3])

1) Nachlaß I, S. 56.
2) Vgl. Werke X, S. 159 und Hans: Wille usw., S. 106f.
3) Werke I, S. 367.

Das Ziel der wahren Kunst liegt also außer der Wirklichkeit. Die Kunst soll uns über sie hinaus- und emporheben, in die höheren Regionen der reinen Wahrheit, des Ideals, das sich in der Kunst symbolisiert. Nur im Lichte der Kunst erscheint uns das Leben als etwas Hohes, Bedeutendes, das man nicht unterschätzen darf, denn in ihm bergen sich die Keime dessen, was wir erhaben, wahr, ideal nennen. Wer unter diesem Gesichtswinkel das Leben betrachtet und auffaßt, für den bekommt jede Regung, jede Erscheinung eine tiefere, höhere Bedeutung, der sieht sie immer unter dem Gesichtspunkte der Ewigkeit an.

In bezug auf diese Auffassung des Kunstzwecks erscheint Ibsen mit Hebbel geistesverwandt. Hier einige Belege dafür, die auf ihren inneren Seelenkontakt hinweisen und erklären, weshalb eben diese beiden Dichter auserkoren waren, das Drama, eine der edelsten und vollkommensten Kunstarten, in neue Bahnen zu lenken. In den Hebbelschen Tagebuchaufzeichnungen lesen wir: „Die Kunst soll das Leben in all seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Mit dem bloßen Kopieren ist dies natürlich nicht abgetan, das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es als einzelne Welle sich in das Meer allgemeiner Wirkung verliert.“[1])

An einer anderen Stelle schreibt der Dichter der „Judith“: „Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der regulären Erscheinung. Dies erzielt sie durch Ergreifung der für eine Individualität oder einen Zustand derselben bedeutenden Momente.“[2]) Und endlich meint Hebbel: „Der Künstler soll in sich die Menschheit in ihrer Gesamtkraft und ihrem Gesamtwillen und Streben repräsentieren.“[3])

1) Tageb. I, S. 15.
2) l. c. S. 17.
3) l. c. S. 100.

Das den Geist befreiende Moment der Kunst betont heute ein anderer deutscher Dichter, der in seinen Mußestunden auch dem Problem der Kunst nachhängt, Richard Dehmel. Über den Zweck der Kunst sagt er in seinem Aufsatz „Natur, Symbol und Kunst" folgendes: „Sie erstrebt einen unvergänglichen Zuwachs von immer neuen Freiheitsgefühlen, die selbstbewußte Eroberung von unwillkürlich zusammenpassenden, bisher zwecklosen Vorstellungsgebieten, welche der Wissenschaft und der Religion, wie erst recht der praktischen Kultur, entweder noch nicht zugänglich oder überhaupt unbeschreitbar sind. — — Sie ist ein fortwährend im Bau befindliches Befestigungswerk des Geistes, das die Kultur gegen die Natur errichtet, gegen die Menschennatur wie die Weltnatur." Und gemeinsam mit Hebbel und Ibsen behauptet weiter Dehmel: „Wir wenden uns enttäuscht ab von dem Kunstwerk, sobald wir jene Vermutung des Allgemeinen hinter dem Besonderen nicht darin bestätigt finden," denn ein wahrer, mächtiger Künstler will „als ein Seher des allmächtigen Lebens betrachtet werden, nicht als Spezialist einer Technik."[1])

Die Kunst hat also nach Ibsens Anschauung die Lebenserscheinungen zu potenzieren, zu erheben, zu generalisieren, das Symbolische zum Ausdruck zu bringen, das ihnen von Natur aus innewohnt. Um dieses Symbol zu begreifen, um es in seinem Innersten zu ergreifen, muß der Künstler in die Tiefe der Lebenserscheinungen eindringen und sie nicht nur oberflächlich betrachten und behandeln. Zu diesem Zwecke bedient er sich hervorragender Persönlichkeiten, denn „jede hervorragende Persönlichkeit ist symbolisch im Leben, symbolisch in ihren Taten und in ihrem Verhältnis zu den Resultaten der Geschichte."

Wenn aber der Künstler diese Symbolik der Persönlichkeit zum Bewußtsein erhebt, verfehlt er den Zweck seiner Kunst

---

1) Dehmel: Werke VIII, S. 69, 155, 160.

und mißversteht seine Aufgabe, seine Stellung im Leben. Er wird zu einem mittelmäßigen Verfasser, der nicht imstande ist, die Bedeutung der geschilderten Lebensäußerungen zu durchdringen. Seine Schöpfungen gehören nicht in den Bereich der Kunst, sondern der gewöhnlichen Nachahmung, die mit dem wahren Schaffen eines Künstlers nichts Gemeinsames hat. Von solchen Pseudokünstlern sagt Ibsen: „Der mittelmäßige Autor, der die Forderung mißversteht, daß die bedeutungsvollen Erscheinungen des Lebens in der Kunst potenziert werden sollen, erhebt diese Symbolik der Persönlichkeit bei den Figuren, die er schildert, zum Bewußtsein und verrückt damit das natürliche Verhältnis durch ein Verfahren, das ebenso verkehrt ist wie das des Chemikers, der ein Mineral eine höhere Verbindung mit einem seiner Grundbestandteile eingehen läßt in der Absicht, dadurch einen edleren Stoff zu gewinnen, während er in Wirklichkeit nur erreicht, daß er etwas ganz anderes erhält."[1]) Diese etwas unklare Äußerung ist dahin zu deuten, daß die geschilderte Persönlichkeit die ihr innewohnende Symbolik nicht marktschreierisch an den Tag bringen soll, sondern sie muß kraft ihrer Idee nach außen wirken, erheben, ohne ins Realistische zu verfallen. Dadurch würde sie zwar an krasser Wirklichkeit gewinnen, aber an geistigem Inhalt und Wahrheit verlieren, die einzig in das künstlerische Gebiet gehören. Wirklichkeit herrscht im Leben nach außen, nach innen herrscht die Idee verkörpert in der Gestalt, die sie kraft ihrer Existenz darstellt.

Ibsen vertritt also die Ansicht, daß in der Kunst jede Persönlichkeit symbolisch sei, indem sie das Allgemeine im Einzelnen verkörpert. Je naiver aber, d. h. je direkter, unmittelbarer, unkünstlicher diese Symbolik zutage tritt, desto kunstvoller ist die geschilderte Gestalt. Einen ganz ähnlichen Gedanken drückt auch Hebbel aus, wenn er in seiner unveröffentlichten Vorrede

1) Werke I, S. 371.

zur „Judith" sagt: „Jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnisvolles, vielseitiges, in gewissem Sinne unergründliches Symbol. Je mehr nun eine Richtung aus dem bloßen Gedanken hervorging, je weniger ist sie dies, um so eher wird sie also verstanden und aufgefaßt, um so sicherer aber auch bald ausgeschöpft und als unbrauchbare Muschel, die ihre Perle hergab, beiseite geworfen. Der sogenannte Lehrdichter liefert gar statt des Rätsels, das uns allein interessiert, die nackte, kahle Auflösung. Dichten heißt nicht Leben-Entziffern, sondern Leben-Schaffen."[1]) Ähnlich meint auch Hegel in seiner Ästhetik, daß jedes Kunstwerk als Einzelerscheinung an sich eine allgemeine Idee ausdrücken muß, denn „die Idee ist das schlechthin Substantielle und Allgemeine, die absolute Materie, der Bestand der Welt".[2]) So eine künstlerische, unmittelbare Symbolik ist z. B. das Charakteristische des Ibsenschen „Brand", von dem Bulthaupt mit Recht sagt: „Alles in ihm ist symbolisch, alles fängt das wirkliche Leben nur in einem künstlerischen Kolossalspiegel auf."[3])

Das, was die Symbolik der einzelnen Figuren betrifft, bezieht Ibsen mit derselben Folgerichtigkeit auf die Grundidee des ganzen Werkes. Dort, wo seine ihm eigentümliche Symbolik, seine höhere Bedeutung kraß und kunstlos hervortritt, geht sie dadurch eben verloren und das Werk wird bedeutungslos, es wird zu einem Skelett von Begebenheiten und Figuren ohne Geist, ohne Seele. Auf diese Weise — fügt unser Dichter hinzu — „wird nicht nur die Symbolik der Persönlichkeit aus ihrem natürlichen Verhältnis gerückt — dasselbe gilt auch von der ganzen symbolischen Grundidee. Statt daß sie sich versteckt durch das Werk zieht, wie die Silberader durchs Gestein, wird sie unaufhörlich ans Tageslicht gezerrt; jeder Zug, jede Äußerung, jede Handlung deutet darauf hin, als ob sie sagen wollten:

1) Tageb. II, S. 94.
2) Vgl. Werke X, 1. Abt., S. 143.
3) o. c. IV, S. 40.

„Seht her — das ist der Sinn — das ist die Bedeutung dessen, was Ihr vor Euch seht!“[1])

Diejenigen Künstler, die ihre Werke auf diese Weise behandeln, gehen von einem falschen, ungerechtfertigten — oder wenigstens nur scheinbar gerechtfertigten — Standpunkt aus, daß das Publikum nicht geeignet sei, der Symbolik einer Schöpfung gerecht zu werden, wenn man sie ihm nicht recht verständlich und klar auftischt. Dadurch aber setzt man nicht nur den Wert des Werkes herab, sondern man beurteilt auch falsch den Empfangenden, dem man unbegründeterweise jedes Intuitionsvermögen abspricht. Diese Anschauung, von dem Unvermögen des Publikums intuitiv zu genießen, ist insofern unrichtig, daß dieses immer imstande ist, ein Werk geistig zu empfangen, dessen Kunst, als Symbol des Wahren und Schönen, durch seine Macht auf den Geist des Menschen einwirkt und ihn über das gewöhnliche Niveau erhebt. Wozu also dies unkünstlerische Verfahren? — fragt Ibsen mit Recht. Und seine Antwort, mit seinem Idealismus übereinstimmend, lautet: „Der Grund liegt in einem ungerechtfertigten Mißtrauen gegen das poetische Aneignungsvermögen des Publikums, gerade als ob das dichterische Empfinden für das Schöne und Bedeutungsvolle nicht gemeinsames Eigentum des Schaffenden und Empfangenden wäre. Wenn es sich anders verhielte, so wäre es wahrlich nicht der Mühe wert, auch nur zwei Verszeilen zu Papier zu bringen; denn seinem eigenen Schaffensdrang kann der Dichter auch ohne dies genügen, und für die Öffentlichkeit schreibt er doch nicht des Beifalls wegen, sondern um die gärenden Gedanken des Volkes zu klären; — die schaffende, die bildende Kraft gehört ihm allein, aber das Vermögen der poetischen Erkenntnis und die Fähigkeit, Genuß zu finden an dem, was seine Form schon erhalten hat, gehört dem ganzen Volk.“[2])

1) Werke I, S. 371.

2) Werke I, S. 372.

Die letzten Zeilen weisen also darauf hin, daß Ibsen von der Voraussetzung ausgeht, genießen und künstlerische Eindrücke empfangen, künstlerisch empfinden könne jeder, ob er Kraft zum Schaffen besitzt oder nicht. Diejenigen aber, die diese Kraft besitzen, sollen sie in den höheren Dienst der geistigen Erhebung und Klärung stellen. Der Schaffende soll nämlich das Chaos der in jeder Seele gärenden und brodelnden Gedanken in seinem Werke bannen, welches symbolisch vom Piedestal der Kunst aus die Lösung dieses Chaos, der unklaren, oft unbewußten Lebensrätsel, dem Volke, den Genießenden und Empfindenden vermittelt. Die mißverstandene Empfindungsfähigkeit der Masse berechtigt den Künstler nicht, sein Werk „realistisch" zu behandeln — gleichsam pro publico bono. Realismus in der Kunst, besonders falscher Realismus, bedeutet den Tod der Kunst. Realismus in der Kunst ist eigentlich eine contradictio in adjecto, denn Kunst verlangt höhere Lebensauffassung, Ideale, Schönheit, Wahrheit, kurz Idealismus. Ein anderer Standpunkt verwandelt die Kunst in eine platte Nachahmung der Wirklichkeit, die man nicht einmal mit der Photographie vergleichen kann.

Als charakteristische Beleuchtung der Anschauungen, die Ibsen von dem realistischen Treiben in der Kunst besaß, ist seine Antwort, die er einmal gab, als man ihn seiner realistischen, sozialen Dramen wegen mit Zola verglich. „Nur mit dem Unterschied — sagte er — daß Zola in die Kloake hineinsteigt, um ein Bad zu nehmen, ich um sie zu reinigen."[1]) Diese kurze aber scharfe Antwort des Verfassers der „Stützen" gibt deutlich das Grundmotiv seines verschrieenen und mißverstandenen Naturalismus an. Es ist daraus zu erkennen, daß er sich nicht nur in seinen Kunsttheorien, sondern auch in seinen Werken zu den sogenannten Naturalisten nicht zählte. Deshalb konnte von ihm Hanstein sagen: Ibsen ist ein „Gegner der materialistischen Welt-

1) Lie o. c. S. 266.

anschauung, der realistischen Lebensauffassung und des künstlerischen Naturalismus."[1])

Damit ist aber nicht gesagt, und das wollte auch Ibsen nicht, daß der Künstler mit der Wirklichkeit nichts zu tun habe, im Gegenteil, er muß und soll immer von der Wirklichkeit ausgehen, sie aber erheben, sie — sozusagen — von sich selbst losreißen und in ihr die Ideen seiner Persönlichkeit und seiner Zeit ausdrücken. „Der Künstler — sagt Steiger — macht bei der Wirklichkeit nur eine kleine Anleihe und bedient sich dieser Anleihe, dieses Sinnenscheins, um seine frohen und traurigen Gefühle — — — — loszuwerden."[2]) So ein Realist war auch Ibsen, bei dem man keinen Symbolismus findet, der vor lauter Symbol unklar und unverständlich wird und ein Geist ohne Körper bleibt. Sein Symbolismus ist kein Symbolismus der Romantiker oder modernen Symbolisten, bei denen (wie bei Maeterlinck) alles nur Symbol ist. Ibsens Symbolik ruht in den realen Gestalten, die er schuf, sie gehört zu ihnen wie die Seele zum Körper.

Diesen Standpunkt vertritt auch Hegel in seiner Ästhetik, wenn er behauptet, der wahre Künstler werde nicht die gemeine Wirklichkeit so darstellen, wie sie in ihrer trivialen Natur erscheint, sondern er wird sie erst reinigen und durch diese Läuterung aus ihr das Ideal hervorbringen, so daß wir an ihr Gefallen und Erhebung finden. Denn dies ist der Zweck jedes Kunstwerkes.[3]) Ibsen verband von Anfang an Realismus mit Symbolik in seinen Werken und deshalb können wir von ihm sagen, was Berg nur fragt, daß „sein Symbolismus gar nichts weiter bedeute als das stete Ringen nach Umarmung und Verschmelzung von Realität und Idee." Am besten vereinigte er sie erst nach langem Kampfe im „Baumeister Solness".[4])

---

1) o. c. S. 4.

2) o. c. I, S. 35.

3) Vgl. Werke X, Abt. 1, S. 202ff.

4) Vgl. Berg: Ibsen S. 72 u. 110.

Der Zweck dieses symbolischen Realismus bei Ibsen ist, der trivialen Alltäglichkeit Herr zu werden und sie dichterisch zu verklären, denn — wie Passarge sagt — „das ist eben das Geheimnis einer echten Dichternatur, den Kopf im Himmel und den Fuß auf der Erde zu haben“.[1]) Diesen Zweck des Ibsenschen Mystizismus, der dem Realen bei ihm anhaftet, betont auch Berg in einer anderen Abhandlung, in der es heißt: „Das Geheimnis, das Unaussprechliche, Furchteinflößende ist hier der Medusenschild, mit dem man sich die Alltäglichkeit ein für allemal vom Leibe hält.“[2]) Im Grunde genommen ist und bleibt Ibsen immer Idealist, denn „das Mysterium seines angeblichen Realismus ist ein Idealismus hoher Art“[3]) und dient nur als Mittel zum Zweck, der die Stimmung des Werkes, die Tragödie des menschlichen Schicksals verinnerlicht und auch gleichzeitig den gegensatzreichen Stimmungen seiner Seele entspricht, „die ihn zur Wirklichkeitstreue und Mystik trieben“.[4])

Über den Realismus, die sklavische Nachahmung der Natur und des Natürlichen in der Kunst, sowohl in der plastischen wie in der dramatischen, kommt Ibsen noch an einer anderen Stelle zu sprechen. Sie unterscheidet sich insofern von den bisher besprochenen Ausführungen, daß Ibsen hier den Realismus bekämpft, doch nicht vom Standpunkte des mißverstandenen Zwecks der Kunst, sondern er stellt sich auf den Standpunkt des Volkes, der Masse, die von der Kunst Klarheit, Wirklichkeit, Leichtverständlichkeit und wie all die Ausdrücke heißen, deren man sich zur Bekämpfung des Idealismus bedient, verlangt. Ibsen verspottet hier die allgemeine Forderung von Ähnlichkeit in der Kunst — mit der Natur. Mit der Natur in der Bedeutung: äußere, triviale, krasse Wirklichkeit, wie sie sich dem interesselosen,

1) o. c. S. 32.
2) Zwischen zwei Jahrhunderten, S. 307.
3) Schmitt o. c. S. 142.
4) Vgl. Brandes: Mod. Geister, S. 548.

ungebildeten, oberflächlich betrachtenden Auge darstellt, das sie nicht seelisch, sondern sozusagen körperlich von außen betastet. Auf Grund eigener und fremder Erfahrungen belächelt er mitleidsvoll-satirisch diejenigen, die in der Nationalgalerie, in der Dichtkunst, im Theater usw. von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit der Natur, der Wirklichkeit sprechen, als ob der Künstler, sei er Maler oder Dichter, ein Kopist wäre. Wenn man in einem Landschaftsbild eine Landschaft nicht als Prospekt wiedererkennt, wenn es also mit der Naturerscheinung, wie sie das ungeübte, ungebildete Auge sieht, nicht übereinstimmt, ist es schlecht, denn es gibt uns nichts, man versteht es nicht. Dasselbe hört man im Theater. Der Zuschauer verlangt von der Bühnendarstellung das, was er vor einer oder einigen Stunden auf der Straße, im Hotel oder irgendwo anders gesehen hatte, nichts mehr und nichts weniger, denn sonst wozu der Spektakel? Er will sich erfreuen daran, daß es so gut auf der Bühne „nachgemacht" ist. „Daß aber die Kunst eine erhebende Wirkung ausüben soll — bemerkt Ibsen mit Bedauern — das ist eine Forderung, die nur wenige geltend machen."

Auch in dieser Beziehung läßt sich eine gewisse, obgleich etwas weitläufigere Ähnlichkeit zwischen Ibsen und Dehmel aufweisen. Obwohl der Verfasser der „Zwei Menschen" die völlige Selbständigkeit der Kunst behauptet und sie nur um ihretwillen bestehen läßt, so gibt er doch zu, daß sie vom Volke ausgeht und einen gewissen Zweck im Leben der Menschheit verfolgt, nämlich: die Vervollkommnung der menschlichen Wesen. Darauf weist folgende Bemerkung hin: „Die Kunst besteht in den Kunstwerken, die nicht fürs Volk geschaffen sind, sondern für Gott und die Welt, für die Seele der Menschheit oder auch den Bäumen auf dem Felde, für alle und keinen, fürs ewige Leben oder für sonst eine grenzenlose Größe. — — — — Freilich befaßt sich alle Kunst mit dem umgebenden Volk — und Zeitgeist als einem Teil ihres Stoffbestandes; aber nicht das

ist ihr Lebensbestand, sie geht nur aus von dieser Umgebung und ihr Ziel schwebt grade im Unfaßbaren." Nur eine solche Kunst schafft der wahre Künstler, „der fürs Volk ein ewiges Rätsel bleibt", nur eine solche Kunst ist ewig, der wahre Künstler aber „ahnt nur ein Ziel der menschlichen Bildung: die Gestaltung eines vollkommenen Wesens". — Und weiter heißt es: „Keine Art Volk schafft jemals Kunst; jede Art Volk reizt den Künstler zum Schaffen, denn der Künstler will wie das Leben im Leben wirken, ins unendlich weite belebende Leben", er will dienen „dem schaffenden Willen des Lebens."[1])

Wir sehen aus dieser gedrängten Darstellung der Dehmelschen Kunstanschauungen, daß sich ihr Verfasser von Ibsen weit entfernt, indem er einen streng aristokratisch-künstlerischen Standpunkt vertritt, doch aber ist er trotz seiner l'art pour l'art-Theorie nicht imstande, die erzieherische Rolle der Kunst in der geistigen Fortentwicklung der Menschheit zu leugnen. Und darin eben nähert er sich dem skandinavischen Sänger.

Indem wir nun zu Ibsens Ausführungen zurückkehren, gewahren wir seinen Spott in der Bemerkung, daß man von der Bühne statt wahrer Kunst alles andere verlangt, in erster Reihe aber praktische Zwecke, also „Didaktik, Pädagogik, Belehrung in allerhand nützlichen Dingen", mit einem Worte, daß die Bühne belehre, bilde — doch nicht Seelen, Gemüt, Herz, Charakter, nicht daß sie unser Inneres läutere, erhebe, adle, sondern so bilde, wie man „ungefähr von einem Konversationslexikon" verlangt. Und deshalb — meint Ibsen — sind die historischen Stücke so beliebt, vorausgenommen natürlich, daß sie getreu, wahr und wirklich der Geschichte folgen, alle ihre Einzelheiten genau durch- und einführen, die handelnden Gestalten rein „historisch" auffassen, nichts durch das Prisma der Kunst beleuchten, denn dann „kann man doch etwas daraus lernen".

---

1) o. c. VIII, S. 192ff.

So ein Realismus der niedrigsten Gattung, ein Realismus in der trivialsten Bedeutung führt direkt zum Verderben aller Ideale, aller künstlerischen Wahrheit und Schönheit. „Nur noch ein Schritt weiter auf der Bahn des Realismus — meint Ibsen mit Recht — und auch unser photographischer Standpunkt von heute ist überwunden, und dahin muß es vernünftigerweise kommen: denn diese sonst so beliebte Kunst enthält unleugbar ein ideales, und folglich ein nach der modernen Anschauung verwerfliches Moment — indem sie nämlich die Farben der Wirklichkeit nur in einer abstrakten Wiedergabe leistet." —

Und was weiter sein wird, ist doch nicht schwer zu erraten. Denn wenn sonst die Photographie nicht mehr genug realistisch erscheint, wenn sogar ihr ein idealisierendes Moment eigen ist, dann artet die Kunst in ein inhaltloses, leeres Nachahmen der äußeren Oberflächlichkeit der Dinge und Personen aus, d. h. der Verfall jeglicher Kunst steht in Aussicht. Ibsen sieht in den praktischen Wissenschaften den Weg gezeichnet, den die auf solche Weise mißhandelte Kunst einschlagen muß. Darauf bezieht sich folgender Passus: „Wo aber wird dann die nächste Etappe sein? Nun ja, die praktische Wissenschaft hat ja in dieser Richtung den Weg gewiesen; denn ein künstlicher Prozeß ist jetzt erfunden, den man Naturdruck nennt und mittels dessen greifbare Gegenstände aller Art bis auf die äußersten Details kopiert werden mit allen Unzuträglichkeiten des Augenblicks, mit allem ihren zufälligen Schmutz. Da haben Kunst und Poesie unserer Zeit einen Fingerzeig, auf den sie wohl achten müssen. Ein solches Ziel müssen auch sie sich stellen — dann sind sie der Sympathie des Publikums sicher, dann können sie auf eine populäre Art ihre erhabenste Aufgabe lösen: das Volk wird in ihren Schöpfungen sich selbst wiederfinden",[1]) sich selbst mit allen seinen niedrigsten Instinkten, aller Oberflächlichkeit und Ver-

1) Werke I, S. 362f.

ständlichkeit, die das Triviale, Kunstlose kennzeichnen. Ibsen sieht also im Realismus, wie man ihn besonders zu seiner Zeit aufzufassen geneigt war, die größte Gefahr nicht nur für die Ideale der Schönheit, Wahrheit u. dgl., sondern auch für die Rolle, die die Kunst in der Entwicklung eines Volkes und — weiter gesponnen — der ganzen Menschheit zu spielen berufen ist.

Er ist sich aber dessen genau bewußt, daß die echte, die wahre Kunst sich davor hüten muß, sowohl in einen einseitigen Realismus wie nicht minder in einen einseitigen Idealismus zu verfallen. Die Größe und Genialität eines Künstlers zeigt sich darin, daß er diesen angeborenen Instinkt besitzt, das Richtige zu treffen, sonst ist er seiner Aufgabe nicht gewachsen. Darauf bezieht sich folgende Äußerung: „Die Jugend hat diesen genialen Instinkt, der unbewußt das Richtige trifft. Aber gerade dieser Instinkt ist es, den die Frau mit der Jugend wie mit dem wahren Künstler gemein hat.“[1])

Ibsen war nämlich, wie dies bereits aus seinen bisherigen Anschauungen zu ersehen ist, nie ein Anhänger der Kunstrichtung, die die Schönheit um der Schönheit willen schildert. Die l'art pour l'art-Theorie, der sich Dehmel nähert, zählte Ibsen nicht zu ihren Anhängern. Er faßte nämlich die Kunst und ihre Bedeutung unter einem Gesichtspunkte auf, der zwar weit entfernt ist von einer flachen, alltäglichen Nützlichkeitstheorie, der mit dem Utilitarismus in der Kunst absolut nichts zu tun haben will, der aber der Kunst eine tätige Rolle in dem Weltgetriebe und geistigen Leben der Menschheit zukommen läßt. Von diesem Standpunkte aus gewinnt die Diskussion über die Bedeutung und den Zweck der Kunst, die wir in Ibsens epischem „Brand“ finden, für die Darstellung seiner Kunstanschauungen an Tiefe und Wichtigkeit. Daß der Dichter diese Diskussion zwischen Brand und dem Maler Ejnar in der dramatischen Ausführung des Stoffes weg-

1) Nachlaß I, S. 219.

gelassen hat, mindert nicht ihre prinzipielle Bedeutung, da sie einem höheren Prinzip der dramatischen Kunst zum Opfer fallen mußte, die keine epischen, langen und ermüdenden Erörterungen im Drama zuläßt. Ibsens feiner dramatischer Spürsinn hat dies bald eingesehen und seine Meisterhand hat mit Recht diese Entfernung des unnützen Balastes vorgenommen. Trotzdem aber ist die Wichtigkeit dieser Diskussion für unseren Zweck nicht zu verkennen und deshalb wollen wir sie näher in Betracht ziehen.

Larsen, der Herausgeber des epischen „Brand", macht in der Einleitung zu ihm darauf aufmerksam,[1]) daß Ibsen — wie bereits erwähnt wurde — anfangs Maler werden wollte, weshalb er auch bei norwegischen Künstlern Unterricht nahm. Ja sogar noch im Jahre 1860 hat er sich mit der Malerei abgegeben, und während der Bergener Periode konnte er sich die verschiedenen Kunsttheorien in bezug auf die Malerei nicht aus dem Kopf schlagen. Aus einem seiner Briefe an Jens Brage Halvorsen vom 18. Juni 1889 erfahren wir über seine malerischen Beschäftigungen folgende Einzelheiten: „Ich besuchte als Knabe — schreibt er — ein Jahr lang die Zeichenschule in Skien und lernte dort ein wenig Bleistiftzeichnen. Gleichzeitig oder etwas später empfing ich einige Anleitung in der Ölmalerei durch einen jungen Landschaftsmaler Mandt aus Telemarken, der sich zuweilen in Skien aufhielt. In Bergen beschäftigte ich mich verschiedentlich mit der Aquarellmalerei unter Aufsicht des inzwischen verstorbenen Losting. Nach Christiania zurückgekehrt, malte ich ein wenig in Öl bei Magnus Bagge. Aber 1860 begannen die Vorbereitungen zur „Komödie der Liebe" und zu den „Kronprätendenten" mich stark zu beschäftigen und seit der Zeit habe ich die Malerei an den Nagel gehängt."[2]) Ein Aquarell, das sich in Brandes' Büchlein über Ibsen befindet, weist darauf hin, daß Ibsen in seinen Bildern

1) Vgl. Nachlaß II, S. 83.
2) Werke X, S. 384.

dieselbe rauhe, düstere, nordische Stimmung vertrat,[1]) die wir später in seinen dramatischen Werken treffen. Er sah in der Natur wie im menschlichen Leben denselben tragisch-erhabenen Ernst, der seine Hauptgestalten kennzeichnet.

Auch Paulsen berichtet, daß sich Ibsen bis zu seinem 32. Lebensjahre mit der Malerei beschäftigte und obwohl er es zu nichts brachte, so wurde es doch „ein Gewinnst für seine Dichtung. Der Dichter hat sehen gelernt, er hat ein Auge für die Schönheit der großen, klaren Linien bekommen und für die Perspektive, die über die Realitäten des Vordergrundes in die Unendlichkeit hinausweist".[2]) Den Einfluß dieser Jugendbeschäftigung Ibsens sehen wir auch darin, daß in seinen Werken das malerische Element eine bedeutende Rolle spielt und zur Exposition der Stimmung dient.[3]) Nicht nur die Jahreszeit, sondern sogar die Tageszeit verleiht der gegebenen Situation eine eigentümliche Stimmungsfärbung, worüber sich Ibsen einmal an Paulsen folgendermaßen äußerte: „Es gibt tausend Finessen in der dramatischen Kunst. Haben Sie z. B. jemals daran gedacht, daß die Repliken in einem Stück verschieden gefärbt sein müssen, je nachdem sie am Morgen oder am Abend gesprochen werden?"[4])

Eine kurze Übersicht der Ibsenschen Stücke in bezug auf das malerische Element in ihnen überzeugt uns, daß sich ihr Verfasser verschiedener Mittel bediente, um durch eine geeignete Szenerie dem ganzen Drama eine einheitliche Stimmung zu verleihen, und zwar sind es hauptsächlich entsprechende Landschaftsbilder, die Tages- und Jahreszeit, die der Handlung des Stückes immer angepaßt sind. In seinen ältesten Stücken, in denen Ibsen noch als Romantiker sui generis erscheint, spielt

1) Vgl. Brandes: Ibsen, S. 12.

2) o. c. S. 143.

3) Dies betont auch Woerner o. c. I, S. 54 u. a. Vgl. auch Litzmann o. c. S. 142f.

4) o. c. S. 161.

außerdem das lyrische Element (Musik oder Gesang) mit, welches aber später zurücktritt und die Stimmungstechnik den genannten drei Mitteln gänzlich überläßt. Wir wollen nur einige charakteristische Beispiele anführen als Illustration unserer Behauptung, von deren Richtigkeit sich jeder Leser selbst überzeugen kann. Selbstverständlich tritt dieses malerische Element in seiner vollen Bedeutung erst dann vor unsere Augen, wenn wir der Bühnenaufführung beiwohnen. Dann wird uns erst klar, wie diese Eindrücke der Dekoration mit den Eindrücken der Handlung in unserer Seele ineinanderfließen und die vom Dichter beabsichtigte Stimmung auslösen. Da greifen wir nun von seinen ältesten Dramen „Das Hünengrab" heraus und schauen uns die Szenerie an, die das Grundmotiv des Stückes, d. h. den Triumph des Christentums über das heldenhafte Heidentum malerisch versinnbildlicht. Die Szenerie stellt nämlich eine Insel des Südens vor; im Hintergrunde die Ruinen eines antiken Tempels, den Untergang der griechisch-römischen Götterwelt andeutend, in der Mitte ein großer Hünenhügel mit einem Bautastein, das Denkmal des toten nordischen Glaubens; aber es ist mit Blumenkränzen umwunden; die Huldigung des nationalen Stolzes auf die große Vorzeit.[1]) —

In seinen Gesellschaftsstücken („Die Komödie der Liebe", „Der Bund der Jugend", „Nora" u. a.) tritt das malerische Element mehr zurück, da sich die Szenerie gewöhnlich auf einen Garten oder Saal beschränkt, so daß die Stimmung nur durch die Jahres- oder Tageszeit erhöht werden kann. Dafür aber konnte Ibsen in seinen großen Tragödien seiner malerischen Phantasie vollen Lauf lassen und das tut er auch immer zugunsten der Schönheit, der Harmonie des Stückes. Klassische Beispiele in dieser Hinsicht bilden „Brand" und „Peer Gynt", in denen sich fast jede Szene, jede Situation auf einem anderen malerischen Hintergrunde abspielt. In diesen Stücken wird ihm die Landschaft und ihre Requisiten zu Symbolen, welche den Eindruck und Wert,

1) Vgl. auch Collin o. c. S. 48.

den inneren Gehalt der einzelnen Szenen erhöhen. Da nehmen wir nur z. B. den 1. Aufzug im „Brand". Der Held, schwarz gekleidet, arbeitet sich durch Schneefelder im Hochgebirge durch und beginnt seine Wanderung nach oben. Ringsum dichte Nebel, Halbdunkel, Regenwetter; erst mit der Erscheinung des lichten, munteren, sonnigen Paars (Ejnar und Agnes) erscheint die Sonne, die die Nebel verscheucht. Mit dem Verschwinden des Paares verschwindet auch die Sonne. — Oder die berühmte Szene im Hause Brands nach dem Tode seines Kindes: Weihnachten, frischer Schnee, Neumond draußen, und drinnen stirbt ein Herz in Sehnsucht und Mutterliebe dahin.

Dieser malerische Szenenwechsel steigert sich noch mehr im „Peer Gynt". Wer kann sich dem Eindrucke entziehen, den auf ihn die Rückkehr des gebrochenen, gealterten Peer macht — er kommt durch einen Kieferwald, welchen ein Brand verheert hat. Es ist Herbst, die gelben Blätter rascheln unter den Füßen und auf diesem Hintergrunde erscheint der Held im Herbste seines verlorenen, verkohlten Lebens, der nach den Stürmen seiner phantasiereichen Schicksale in den Schoß der Solvejg zurückkehrt, um dort beim Licht der aufgehenden Sonne seinen ermüdeten Geist auszuhauchen! — Und solcher Szenen gibt es eine Menge. Darüber selbst könnte man ein umfangreiches Werk schreiben.

Auf die malerischen Effekte in den „Gespenstern", im „Klein Eyolf", im „Borkmann" machen auch andere Ibsenbiographen aufmerksam,[1]) deshalb sehe ich mich der Pflicht enthoben, diesen Punkt näher zu berühren. Wenn wir die letzten Werke Ibsens, also „Rosmersholm", „Die Frau vom Meere" und die folgenden in Betracht ziehen, so sehen wir, daß in ihnen dieser Stimmungsapparat immer künstlerischer von dem Dichter gehandhabt wird und mit dem ganzen Stücke so innig verschmolzen ist, daß wir uns diese Stücke ohne diesen Apparat nicht vor-

1) Vgl. Reich o. c. S. 237, 421, 428, Steiger o. c. I, S. 305, Litzmann o. c. S. 154.

stellen können. Denn wer würde z. B. im „Borkmann“ die Szenerie des letzten Auftritts entbehren, diesem Stücke, das man als eine malerische Darstellung des Winters bezeichnen könnte, welcher Borkmanns Herz bricht. Wer würde sich einen dritten Akt im „Epilog“ anders wünschen, als ihn Ibsen in malerischer Beziehung geschaffen hat? — Es ist nicht daran zu vergessen, daß in unserem Falle dem Dichter die Natur seines Landes an die Hand ging und ihm diese effektvollen Darstellungsmittel von selbst aufwarf. Sein Verdienst aber und seine Bedeutung ruht denn auch nicht in der Verwendung dieses Stimmungsapparates, sondern in der meisterhaften und kunstvollen Art der Verwendung, die wir z. B. bei einem Björnson vermissen, obwohl er dieselben Landschaftsbilder in seinen Werken einführt. Das malerisch-stimmungsreiche Element verband er mit dem dramatischen zu einer höheren, vollendeten Einheit, die den unvergänglichen Bühnenwert seiner Dramen ausmacht. Ibsen verstand es in die feinsten Einzelheiten dieser Elemente einzudringen und sie zum Zweck seiner Kunst in Anspruch zu nehmen. Und diese Fähigkeit, die sich mit seiner künstlerischen Entwicklung vervollkommnete, ist in ihren letzten Gründen auf seine Beschäftigung mit der Malerei zurückzuführen, von der er auf seiner künstlerischen Laufbahn ausging.

Aus dieser Zeit stammen daher die l'art pour l'art-Theorien, die von der bildenden Kunst in seine epische Dichtung „Brand“ übergingen und die „der soignierte Schönheitsanbeter, der Theaterdichter Henrik Ibsen wahrscheinlich der sechzehnjährigen Henrikke Hols auf den intimen Spaziergängen vortrug, untermischt mit einer Dosis blendender Glückstheorien“.[1]) Abgesehen davon, wie weit diese Vermutung Larsens zutreffend ist, ist doch sicher, daß, wenn auch Ibsen anfangs solchen Kunstprinzipien nachhing, er sie doch später stark modifizierte und schon im dramatischen „Brand“ hat er diesen Standpunkt gänzlich überwunden, dem er

1) Vgl. Nachlaß II, S. 83.

übrigens auch in der epischen Bearbeitung des Stoffes einen anderen entgegengestellt. Damit sind wir wieder bei der erwähnten Diskussion zwischen Brand und Ejnar angelangt, die für unseren Zweck als das Interessanteste erscheint, was das epische „Brand"-Fragment bietet.

Brand erklärt seinem ehemaligen Jugendgenossen Ejnar, der als Maler auftritt, die Bedeutung seines Berufes, wenn er ihn ernst auffaßt, wenn er ihm den „Geist der Taufe" lieh und ihn nicht als Kinderspiel betrachtet, das zur Erheiterung des tändelnden Lebens dient. „Nicht irren kann, wer geht auf eigenen Wegen" — ruft ihm Brand zu, vorausgesetzt, daß er sie nicht leichtfertig eingeschlagen, sondern sie, dem innern, notwendigen Triebe seines gewaltigen Geistes folgend, nach eigenem Willen und unter eigener Verantwortung gewählt hat. Es ist ein harter Weg, ein Weg, den sich der Wille selbst bahnen muß, aber erst dann ist das erhabene Ziel erreichbar. Denn zweifach ist der Beruf, dem wir uns hingeben können:

Der eine lockt durch Neigung uns und Lust; —
Den andern muß der Geist der Taufe senken
Als Flammenzunge tief in unsere Brust.
Kraft deren ziehn wir unbekannte Pfade;
Kraft deren gehn wir siegreich aus dem Zwist; —
Und ward zuteil Dir solchen Feuers Gnade,
Dann faß ich, daß Du Maler worden bist.

Da kannst dem Land der Heiden Du vom Licht
In Formen und in Farben Kunde bringen,
Daß sich zu Gott erlöste Seelen schwingen,
Gleichwie der Falter durch die Larve bricht.
Da kannst die Gletscherherzen Du erweichen;
Denn als des Himmels Bote wirkst Du dann.
Doch hast Du solche Macht, so denke dran,
Daß Du der Einzige unter deinesgleichen.

Wenn wir uns nun daran erinnern, was Ibsen in einem seiner Briefe an Peter Hansen vom 28. Oktober 1870 sagt, in dem er gegen den Einfluß Kierkegaards auf die Gestaltung des „Brand" Einspruch erhebt, nämlich: „Daß Brand Priester ist, ist im Grunde unwesentlich. Die Forderung: nichts oder alles, gilt in allen Beziehungen des Lebens, in der Liebe, der Kunst usw.", und wenn Ibsen hinzufügt: „Brand bin ich selbst in meinen besten Augenblicken",[1]) so werden wir begreifen, daß sich Brands Worte an Ejnar nicht auf das Gebiet der christlichen oder einer anderen Religion beziehen, sondern überhaupt auf die Religion, nenne man sie Christentum, Poesie, Kunst oder anders. Brand sieht also den Zweck eines Berufes, in unserem Falle des Malers, darin, die Menschen, die ungebildeten, unbewußten „Heiden" zu „Gott" zu erheben, zum Gott der Schönheit, des Ideals, der Wahrheit. Nur derjenige Künstler, der sich dieses erhabenen Zwecks seiner Kunst bewußt wird, kann wie „des Himmels Bote" auf die Menschheit wirken, sie erheben, und dann ist er der „Einzige unter seinesgleichen".[2]) Eine solche Kunstauffassung ist von einem utilitaristischen Standpunkt weit entfernt, denn sie stellt die Kunst in den Dienst einer Idee, die ihr innewohnt, die sie nach außen projiziert und durch die der Künstler erzieherisch auf die geistige Entwicklung der Menschheit wirken will, um sie auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu bringen.

Ejnar erscheint als der Vertreter der regelrechten l'art pour l'art-Theorie. Ihm gilt die Kunst als die Verkörperung der Schönheit um ihrer selbst willen. Alle anderen Zwecke sind nebensächlich und diese schließt er von der Kunst aus. Die Kunst ist ihm das Leben; ob sich Gott in der Kunst offenbart

---

1) Vgl. Werke X, S. 150.

2) Deshalb erachte ich auch Collins Beurteilung dieser Szene in seinem sonst so trefflichen Ibsenbuche als einseitig, wie er überhaupt das religiöse Prinzip auch dort hineinzuzwängen trachtet, wo es sonst nicht zu suchen ist. Vgl. o. c. S. 168.

oder nicht, das ist gleich. In seinen Werken will er nur seinem Schönheitsdrang Ausdruck geben, in ihnen löst er in Farben seine Gefühle aus und seine Bewunderung für die Schönheit der Natur, frei von allen anderen Zwecken, mehr oder weniger erhabenen Tendenzen. Er singt in Farben frei wie der Vogel singt, es binden ihn weder Gesetze noch Regeln, er kennt und anerkennt nur ein Gesetz, das ihn mit Notwendigkeit zwingt, seine Empfindungen und Eindrücke in Bilder umzuprägen. Deshalb entgegnet er dem predigenden Brand:

Nenne wie Du willst, die heitere Regung,
Die in mir raunt, daß Leben Malen sei,
Ich brauche keine Deutung für mein Handeln;
Ich wart' auf keines Engels Erdenflug;
Nicht jedem offenbart sich Gott; genug
Ist's mir, den Weg, auf den's mich drängt, zu wandeln.

Brands Ausführungen nennt Ejnar ein Mißverstehen der Kunst, eine falsche Auffassung des Rätsels, das sich Schönheit nennt. Drum fährt er weiter fort:

Nur schlecht begreifst das Rätsel Du des Schönen —
Was Kunst vermag, Dir ward es nie bekannt!
Falls der Erlösung Ruf Du läßt ertönen
Des Farbenmärchens frohem Kinderland.
Glaubst Du, das Recht der Blume, schön zu schimmern,
Sei größer, wenn sie birgt der Heilung Kraft
Im Mark des Stiels und in der Blätter Saft,
Als wenn nur Duft ihr ward und Farbenflimmern?

In der Natur sieht er keine Zweckmäßigkeit, die man in sie hineindeutelt, dort herrscht Freiheit und der Sinn der Freiheit, die ein Ding für sich ist, für sich besteht, zur Harmonie des Weltalls gehört ohne jeden weiteren Nebenzweck, den Menschen zu nützen oder sie zu belehren, denn

Glaubst Du, der Fink im Wald soll singen nur,
Um den Betrübten Tröstung zu gewähren,
Und alles, daraus gewinnbar keine Lehren,
Sei ohne Sinn im Buche der Natur?
Ich glaub' an unser Recht zur Lust am Leben,
Ans Recht auf Sang um Sanges willen auch,
Und daß dem Veilchen gleiches Recht gegeben
Wie Vogelbeeren und Wachholderstrauch.

Also Gesang um seiner selbst willen, Schönheit und Kunst um ihrer selbst willen, wie es die Romantiker in ihren guten alten Zeiten verkündeten und forderten. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß Ibsen im epischen „Brand" Ejnar eben als Vertreter dieser romantischen Theorien einführt, denen er früher selbst, als ihr gemäßigter Anhänger und Bewunderer, huldigte. Später — da wurde es anders. Ibsen als Verfasser des „Brand" hatte diese Zeit schon hinter sich, er, der die antiken Werke verstehen und genießen lernte. Und deshalb läßt er Brand über Ejnar den Sieg davontragen, so daß diese Diskussion mehr an historischer als faktischer Bedeutung gewinnt. Sie zeugt von einer Zeit, als der Kampf um solche Kunstanschauungen im Norden gestritten wurde, so heftig und stark, wie er sich in Ibsens Seele abgespielt hat. Bei ihm siegte ein anderes Ideal, das von abstrakten Theorien weit entfernt erscheint, und in der Kunst einen höheren Zweck sah: dem erhabenen Ideal den Weg zu bahnen — zum Herzen der Menschen. Er will aus halben, äußerlichen Menschen „den wahren, ganzen Menschen wieder schaffen nach Gottes Ebenbild". Seinem Lebenszweck standen damals schönheitstrunkene Romantiker gegenüber, ihnen also kündet Ibsen-Brand den Krieg an, einen Krieg, den er sein Lebenlang in verschiedenen Formen geführt hat. —

Nicht nur die besprochene Diskussion zwischen dem romantischen Schönheitsprediger Ejnar und dem idealistischen Tendenzler

Brand, sondern auch manche oben angeführte Äußerung Ibsens weist darauf hin, daß seinen Anschauungen nach die Kunst nicht Selbstzweck sein kann, sondern einen allgemein menschlichen Zweck haben muß. Die Kunst hat das Volk zu erziehen, es geistig zu heben, zu adeln, von ihr ist seine Fortbestehung direkt abhängig. Das Volk muß die Kunst pflegen, denn in ihr ruht seine Zukunft, die Entwicklung seiner Eigenart, seiner Seele, seiner sittlichen Vervollkommnung und sein Adel. Es ist Aufgabe der Kunst, das Leben und die Taten des Volkes zu verklären, zu reinigen von allen Schlacken des alltäglichen Getriebes und des alltäglichen Schmutzes, den das Leben in Hülle und Fülle bietet. Ein Volk soll in der Kunst eine göttliche Heimat finden, in der es sich sittlich veredeln und erneuern wird, denn

Heimat soll die Kunst uns sein;
Sie nur weiß das Volk zu lehren,
Ihm sein Leben zu verklären
Und zu deuten — wahr und rein.

So ruft Ibsen begeistert in einem seiner Prologe,[1]) den er zur Festaufführung der „Johannisnacht“ im Jahre 1852 schrieb, einer Zeit also, wo er von romantischen Einflüssen noch nicht frei war.

Die Kunst spielt also im Leben eines Volkes eine bedeutende erzieherische Rolle, die Ibsen höher schätzt als alle anderen Mittel, besonders diejenigen, die von verschiedenen Volksbeglückern und „Stützen der Gesellschaft“ im Rahmen der Staatsordnung erfunden werden. Der Wert eines Volkes ist nach dem Stande seiner Kunst zu messen, denn in ihr spiegelt sich die Seele des Volkes, seine Freuden und Schmerzen, sein Fühlen, Denken und Ahnen ab — im ewigen Lichte der Wahrheit. Die Kunst verleiht Ausdruck dem allem, was oft lange in der Seele des Volkes raunt und tönt, bis es endlich das Genie des Künstlers aus den Tiefen

1) Nachlaß I, S. 64.

des Unbewußten hervorholt. Deshalb meint Ibsen in einem andern Prologe vom Jahre 1859:

Was macht mehr ein Volk sich wert,
Als sein Land mit Felsenspalten,
Seiner Väter Kraftgestalten
Sehn, im Lied und Bild verklärt?
Als erschaun sein eigen Bild,
Wie's dem Born der Kunst entquillt,
Klingen hören, was es hehle
Rätselvoll im Grund der Seele.[1])

Wenn aber die Kunst eine solche hervorragende Rolle im Leben eines Volkes spielt, so verlangt sie von ihm, wie eine feine Pflanze, innige Wärme, Obhut und Schutz, denn sonst steht sie mit ihm in keinem Zusammenhang, ihr gegenseitiges Verhältnis wird gelöst, ihr Einklang wird vernichtet. Kunst und Volk ergänzen sich insofern, als die eine den Grund für das Gedeihen des anderen schaffen muß, dafür aber verlangt sie von dem Volke Sorge, liebevolle Behandlung, Entwicklungsbedingungen, ohne die sie ihre Entwicklungsfähigkeit einbüßt. Man muß der Kunst wie der Natur wahre Mutterliebe entgegenbringen, sonst geht sie an der Kälte und dem Frost unseres Herzens zugrunde. Sie leidet keine stiefmütterliche Behandlung, deshalb fordert Ibsen sein Volk mit den Worten auf:

Drum hab', was wachsen will, auch weiter lieb,
Wenn Frost und Winter weiß die Fluren kleidet,
Und dran, daß auch die Kunst ein Trieb,
Ein Blütentrieb, der ohne Wärme leidet!

Ein Schößling ist sie, den Vollendung meidet,
Wenn dort er ohne Zucht und Pflege blieb,
Wo auf Naturgebot sein Mund geweidet
Und seine Wurzel ihre Runen schrieb.

1) Nachlaß I, S. 103.

Doch jene Wärme, die ihr not, ist nicht
Der Odem, der die Veilchen weckt und später
Der Rose Wangen färbt mit Purpurwonne.

Nein, die ist Herzenswärme, stark und schlicht!
Des Volkes Beifall ist ihr Lebensäther,
Des Volkes Liebe ihre Sommersonne.[1])

Kunst und Volk können sich nur gemeinsam entwickeln. Es genügt aber nicht, wenn das Volk gewisse Bedingungen für die Entwicklung der Kunst schafft, die zwar notwendig sind, ohne die von keiner künstlerischen Tätigkeit die Rede sein kann, die aber noch nicht alles ausmachen. Es handelt sich um ein intimeres Verhältnis zu ihr, um einen inneren Kontakt, ohne den sie ihre Aufgabe nicht erfüllen kann. Sie kann dann im besten Falle ein vegetierendes Dasein führen, aber nicht ausgiebig gedeihen und auf das Gemüts- und Seelenleben wirken. Deshalb behauptet Ibsen mit Recht im Prologe, den er 1852 am Stiftungstage des Norwegischen Theaters sprach, daß es nicht genüge dieses Theater gegründet zu haben, damit es die Kunst pflege, denn

schmerzlich irrt, wer wähnt, es habe nun,
Das Volk getan, was es zu tun vermöge,
Es könne nun die Kunst für sich bestehn;
Denn dieser Zeitpunkt wird und kann nie kommen,
Gemeinsam müssen vorwärts Kunst und Volk;
Gar leicht erscheint sie sonst ein fremder Trieb,
Des Kräfte niemand kennet noch versteht.[2])

Da wir nun Ibsens Anschauungen über die Kunst und ihre Rolle in der Entwicklung eines Volkes kennen, werden wir verstehen, warum er in seiner Heimat in erster Reihe den Kampf

---

1) Nachlaß I, S. 77.
2) Nachlaß I, S. 64.

unternahm gegen alle diese feindlichen Mächte, die der Kunst gleichgültig oder feindlich gegenüberstanden. Sein ganzes Leben widmete er diesem Kampf und obwohl er zuletzt zweifelte, ob er gut getan hat, sich der Kunst geopfert zu haben, statt das Leben zu genießen, denn Kampf um Schönheit bedeutet Verlust des Lebens, so ist doch seine Rolle nicht minder bewunderungswürdig, eine Rolle, die er mit einem Ernst und Eifer auf der Bühne des Lebens vertreten hat, die ihresgleichen kaum etwas finden wird. Sein Kampf bezweckte das Schaffen einer geistigen Basis im Volke, die Vorbereitung der Geister zur Schönheitsempfängnis und deshalb focht er so heftig gegen alles Niedrige, Gespensterhafte, Philiströse, das ihm als kunstfeindliches Element schien. In diesem Sinne schrieb er auch an seinen Freund Lorenz Dietrichson am 19. Dezember 1879, als der ihm ein polemisches Gedicht zugesandt hat, in dem er sein Volk zu den Idealen aufrütteln wollte: „Es kommt mir zweifelhaft vor, ob es möglich ist, bei uns bessere künstlerische Zustände zu schaffen, solange nicht der geistige Grund und Boden nach jeder Richtung gehörig ausgerodet und gesäubert ist, und Abfluß geschaffen ist für all die Versumpfung. — — — So lange eine Bevölkerung es noch für wichtiger hält, Bethäuser zu bauen als Theater — so lange sie noch lieber die Zulumission unterstützt als das Museum der Künste, so lange kann die Kunst auch auf kein gesundes Gedeihen rechnen — ja nicht einmal für den Augenblick als eine Notwendigkeit gelten. Ich glaube nicht, daß es viel Zweck hat, die Sache der Kunst mit Argumenten zu vertreten, die aus ihrer eignen Natur herausgeholt sind, — dieser Natur, die bei uns noch so wenig verstanden oder vielmehr so gründlich mißverstanden wird. Was uns vor allen Dingen nottut, das ist die rücksichtslose Zertrümmerung und gründliche Ausrottung dieses ganzen finsteren, mittelalterlichen Mönchtums, das die Anschauug einengt und die Köpfe verdummt. Meine Meinung ist: vorläufig hat es keinen Sinn, seine Waffen für die Kunst zu brauchen,

anstatt gegen das Kunstfeindliche. Ist erst das aus dem Wege geräumt, so können wir bauen."[1])

Es gilt also zuerst einen negativen Kampf, ein Zerstörungsprinzip. Erst dann kann man auf dem neuen Boden weiter bauen. Zuerst muß alles Beengende, Begrenzende, Romantische vernichtet werden, wenn man auf den Trümmern dieser mittelalterlich kunstfeindlichen Elemente etwas Neues, den Tempel des Ideals, erheben will. Ibsens Kampf gegen das philiströse, mönchsartige, mittelalterliche Prinzip erinnert an den ähnlichen Kampf Heines gegen die Romantik, in der er eben alle diese Momente hervorhebt.[2]) In dieser Beziehung treffen sich Ibsen und Heine zusammen, zwei geniale Verneiner alles dessen, was der Realisierung des hehren, reinen Ideals im Wege steht.

Erst wenn dieser Kampf erfolgreich zu Ende geführt ist, kann sich das Verhältnis des Volkes zur Kunst gestalten und in geeigneten Formen aussprechen. Das Volk muß zuerst zur Überzeugung gelangen, daß es „ein lebendiges und nicht ein bloß historisches Verhältnis zu seiner Kunst"[3]) braucht. Dann kann man auch davon sprechen, was man so oft als die Forderung des Tages aufstellt, nämlich von dem Nationalen in der Kunst. Die Kunst eines Volkes, das die für ihre Entwicklung notwendigen Bedingungen geschaffen hat, kann gleich von Anbeginn national sein und braucht sich nicht, wie öfters bewiesen wird, an fremde Muster anzulehnen. Das Volk, das zur Empfängnis der Kunst reif ist, das zu ihr in ein direktes, gegenwärtiges und lebendiges Verhältnis tritt, gibt ihr somit die Fähigkeit, durch und für das Volk zu schaffen, aus ihm ihre Lebenskeime zu holen. Deshalb nennt Ibsen „völlig unwahr die Behauptung, die beginnende Kunst eines Volkes muß notwendigerweise auf den fremden

1) Werke X, S. 279f.
2) Vgl. Bienenstock o. c. S. 238f.
3) Werke I, S. 443.

Formen aufgebaut werden, mit denen es zufällig in nächste Berührung gekommen ist."[1])

Obwohl sich Ibsens politische und nationale Anschauungen im Laufe der Jahre und Begebenheiten, deren Zeuge er war und an denen er mehr oder weniger teilgenommen hat, merklich veränderten, so können wir doch mit Bestimmtheit feststellen, daß er eigentlich nie ein Gegner der nationalen Gemeinschaft und Kultur ward. Zwar nehmen seine nationalen Ideen verschiedene Formen an und sprechen sich auch in verschiedener Form aus, immerhin aber entdeckt man auf dem Untergrund seiner Werke bereits immer eine leise Note, die seiner Heimat entgegentönt, sogar damals, als er sich zum Weltmenschen und Weltdichter emporgerungen hat. „Sein nationales Ich lag sozusagen immer in Krieg mit seinem ästhetischen" — können wir mit Poulsen aus der „Johannisnacht" sagen.[2]) In seinen späteren Werken findet man zwar nichts davon, was man nach unserer gewöhnlichen Auffassung „national" nennt, aber Ibsen hatte auch eine ganz eigentümliche Anschauung von seiner nationalen Pflicht. Er meinte sie zu erfüllen, wenn er im Geiste der Wahrheit und Idealität wirken wird. Dadurch sollte er die allgemeinen nationalen Bestrebungen fördern, die durch die Kunst von der Kleinlichkeit und Alltäglichkeit geläutert, sich rein fortentwickeln können.

Ibsen war sonst fest überzeugt, daß man bei Völkern, die von einander durch Sitte, Anschauungen, Institutionen u. dergl. getrennt sind, von keiner Kultur sprechen kann, die außer oder abseits von dem nationalen Gedanken erscheinen würde. Deshalb hebt er auch in einem seiner Theaterartikel vom Jahre 1858 diesen Gedanken hervor: „Bei einem Volk, das wirklich ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, kann man sich die Kultur nie von der Nationalität getrennt denken. Denn die Nationalität bedinge die eigentümlichen Formen, in denen die allgemeine

1) Werke I, S. 439.

2) Vgl. Nachlaß I, S. 397.

Zivilisation bei diesem einzelnen Volk zutage tritt, im Gegensatz zu den Formen, in denen sie sich bei allen andern Völkern ausspricht." Ähnlich schreibt er im Jahre 1870 an Peter Hansen: „Der Erdboden hat großen Einfluß auf die Formen, in denen die Einbildungskraft schafft." Dieses Element beeinflußt den Dichter, den Dramatiker, den Künstler, der in der oder jener Gemeinschaft lebt. Ibsen hat dies an sich selbst innerlich erlebt, als er seinen „Brand" und „Peer Gynt" in Italien, und den „Bund der Jugend" in Deutschland schuf. Deshalb sagt er von den ersten in dem erwähnten Briefe: „Sieh, dies war ein Weinrausch!", während ihn der „Bund" an „Knackwurst und Bier" erinnert.[1])

Wenn also die allgemeine Weltzivilisation sich in besondern nationalen Formen ausspricht, so ist ja „national wirken" gleichbedeutend mit Wirken für den allgemeinen Fortschritt der Menschheit und von diesem Standpunkte aus erscheinen unserem Künstler die nationalen Bestrebungen als gerechtfertigt. Darauf bezieht sich auch die Fortsetzung seines eben erwähnten Artikels, in dem es heißt: „Für die nationale Entwicklung wirken heißt also im Geist und in der Wahrheit der großen europäischen Kultur dienen. . . . Erst wenn die Nationalitäts- und Kulturbestrebungen Hand in Hand dem gemeinsamen höheren Ziel zusteuern — erst dann sind die Bannerträger des Volks, sei es nun in der Kunst, sei es in der Poesie, auf dem rechten Weg."[2])

Wer aber, wie Ibsen, unter einem solchen Gesichtswinkel das nationale Wirken auffaßte, der konnte nicht gemeine Sache machen mit allen den kleinlich denkenden Politikmachern, die in der absoluten Verherrlichung des Volks die einzige berechtigte Tätigkeit des Künstlers sahen. Es geht nicht darum, meint Ibsen, daß der Künstler in seinen Werken nationale kleinliche Alltagserscheinungen und Charakterzüge schildert und preist, sondern

1) Vgl. Werke X, S. 151.

2) Werke I, S. 417.

daß er dem Ganzen ein allgemeines Gepräge zu geben versteht, das national ist und bei dem Volke Widerhall findet. Dieser Widerhall in der Seele der Nation ist der beste Beweis für die Existenz des Nationalen im Kunstwerk. „Das Nationale in der Kunst — sagt Ibsen — wird nicht durch kleinliches Kopieren von Szenen des Alltagslebens gefördert; der ist ein nationaler Schriftsteller, der es versteht, seinem Werke jenen Grundton mitzuteilen, der uns von Berg und Tal, von Hang und Strand, vor allem aber aus unserem eigenen Innern entgegenklingt."[1])

Nicht jeder Künstler ist fähig, ein nationaler Künstler zu werden. Man muß nämlich dieses künstlerische Feingefühl besitzen, um herausfühlen zu können, was das Volk braucht, verlangt, was ihm entspricht, was seinem Innern entquillt. Diesen Instinkt besitzen nicht viele und trotzdem gibt es sehr viele Schriftsteller, die sich einbilden, national zu sein, während sie eben nur kleinliche Geister sind, die mit patriotischem, nationalem Gewäsch herumhantieren und damit ihr Unwesen treiben. Aber die Nationalität, das nationale Element in der Entwicklung eines Volkes und die Rolle, die die Kunst in seinem Leben spielen soll, verlangt etwas anderes, und zwar: „diese Objektivität, dieser künstlerische Instinkt, der im voraus dem Künstler zuflüstert, was sein Volk von dem Werk verlangen wird, ist eine Forderung, die zusammenfällt mit der Forderung der Nationalität."[2])

Die Schwierigkeit, die dem Künstler das Leben sauer macht und in ihm oft bange Zweifel an seinen Beruf aufsteigen läßt, ist die Form, in die er seine Ideen bannen soll. Das Verhältnis zwischen Stoff und Form in der Kunst gab Ibsen viel zu denken und oft brütete er über dieses Problem in der Stille seines Geistes nach. Es war in der Bildergalerie zu Dresden, wo ihm die Bedeutung der Form in der Kunst aufging. In dem

1) Werke I, S. 309.
2) Werke I, S. 430.

Poem „In der Bildergalerie“, das aus einer Reihe von autobiographischen Sonetten besteht, gibt uns Ibsen einen der wichtigsten Beiträge zur Erkenntnis seiner ästhetischen Anschauungen. Da steht er nun vor den erhabenen Werken der Vergangenheit, in denen sich der unsterbliche Geist so vieler Schöpfer aussprach, im bunten Durcheinander aneinander gereiht ohne Plan, ohne Zweck. Neben der göttlichen „Sixtinischen Madonna“ ein niederländisches Genrebild, neben Raphael ein Jan van Mieris, dort ein Correggio oder Ruisdael, irgendwoanders wieder ein Meister der Franzosen oder Engländer. Dieses willkürliche Nebeneinander von Stoff und Form, von verschiedenen Offenbarungen desselben Geistes läßt Ibsen seinen Standpunkt über das Verhältnis von Stoff und Form in der Kunst eröffnen. Da heißt es nun im VIII. Sonett über dieses Problem, das zu den wichtigsten der Kunsttheorie gehört, folgendermaßen:

Denn in dem Reich der Kunst — dies zu beachten
Verlerne nicht — ist nur die Form von Rang;
Willst Du des Skalden Lied zu richten trachten,
So mußt Du hören, wie, nicht was es sang.

Nichts liegt daran, was sich die Künstler dachten;
Laß der Idee drum ihren eignen Gang;
Was hilft es Dir, den Himmel anzuschmachten,
Wenn Dich kein starker Flügel aufwärts schwang?

Ja, nur die Form, die Form ist fähig bloß,
Des Künstlergeistes Schöpfung zu verklären.
Und sie zu stempeln als genial und groß.

Ja, unbeirrt halt' ich die Form in Ehren!
Durchaus begreiflich! Denn vergiß mit nichten:
Die Form macht meine Verse zu Gedichten.[1])

1) Werke I, S. 261.

Die Form also ist nach Ibsens Meinung das wichtigste Element der Kunst. In ihr kann der Künstler jeden Stoff bannen, ob niedrig oder hoch, erhaben oder trivial, denn die geeignete Form verleiht jedem Stoffe eine höhere Weihe. Die Weihe des Schönen, des Künstlerischen. Nicht der Stoff ist es, der den Künstler groß und genial zeigt, sondern die Art und Weise, wie er den Stoff bewältigt, wie er ihn hervortreten und wirken läßt. Die Idee, die dem Stoffe innewohnt, kommt erst durch die Zauberhülle der Form zum Vorschein, ohne die er immer tot bleibt. Der Geist der Kunst liegt also in der bildenden und belebenden Form, die der Wert des künstlerischen Geistes, sein unbegrenztes Eigentum ist. Deshalb fährt Ibsen halb ernst, halb ironisch im folgenden (IX.) Sonett fort:

Warum soll der Poet im Taumel jagen
Um einen Holzstoß, aus Ideen gebaut,
Bis man ihn, blind vom Versfuß hingetragen,
'ne Pferdelänge vorm Gedanken schaut?

Glaub' mir, die Kunst hat einen Straußenmagen,
Der alles, selbst Granit und Stahl verdaut;
Sie wird, wenn Du sie nährst, Dein Sauerkraut
So gut wie Paradiesesfrucht vertragen.

Wozu der Töne Überschwang? Wozu
Der Flug in Höh'n, wo lahmen Fittichs Du
Herabsinkst als Dein eigener Vernichter!

Statt daß Du Wurzel auf der Erde fängst
Und in ein Bild von Fleisch und Blut verengst
Das Alltagsdasein als Stillebendichter?[1])

Aus diesem Sonett spricht zwar des Dichters Zweifel und Ironie, ob es der Mühe wert sei, nach hehren Idealen zu streben,

---

1) Werke I, S. 261 f.

da doch die Form für den Stoff unzureichend ist, und es ist besser, Stilleben zu malen, wo ein naiver Stoff eine gewöhnliche Form verlangt. Gleichzeitig aber ergänzt dieses Sonett das vorige insofern, daß die Kunst jeden Stoff ertragen kann, wenn man ihm nur die geeignete Form verleiht. Denn sonst verliert der erhabenste Stoff seinen Wert und es ist dann besser, statt sich auf Adlersflügeln in die Höhe zu schwingen, auf der Erde zu bleiben und sich hier mit dem Alltagsdasein zu befassen.

Die Bedeutung der Form für die Gestaltung des künstlerischen Inhalts hebt auch Hegel in seiner Ästhetik hervor. Das klassische vollkommene Ideal offenbart sich ihm in der „Einheit von Inhalt und Form".[1]) Und bei Hebbel heißt es: „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit. Stoff ist Aufgabe; Form ist Lösung", denn „die Form ist der höchste Inhalt."[2]) Ähnliche Gedanken legt Ibsen schon in der „Johannisnacht" Poulsen in den Mund: „Ich weiß wohl — sagt er — ich drücke mich nicht populär aus; aber das ist eben mein Prinzip, und ich werde Ihnen Gründe dafür angeben. Sehen Sie — meine Gedanken, meine Ideen sind nicht populär — das setze ich voraus — — aber nun ist mein Wahlspruch: Schönheit über alles! — Doch was ist Schönheit? Übereinstimmung von Inhalt und Form."[3])

In dieser vollkommenen Einheit von Inhalt und Form offenbart sich eben die Freiheit des künstlerischen Geistes und des Kunstwerks, denn alle Schönheit gründet sich auf Freiheit, nach der die Menschheit in ihrer geistigen Entwicklung strebt. Dies betont auch Hegel in seiner Ästhetik, das ist auch Hebbels Anschauung, die er folgendermaßen ausdrückt: „Das Schöne ist die Ausgleichung zwischen Inhalt und Form, nicht der Sieg, sondern der Waffenstillstand. Die Schönheit setzt Freiheit voraus, so sehr, daß, wenn uns bei einer Blume einfiele, daß sie nicht

1) Werke X, Abt. 1, S. 546.

2) Tageb. I, S. 194, 237.

3) Nachlaß I, S. 385f.

anders sein könne als sie ist, die ganze schöne Wirkung zerstört sein würde."[1])

Und nun kommen wir zu dem letzten Künstlerproblem, das Ibsen in seinen Werken beschäftigt, nämlich zu dem Verhältnis von Kunst und Leben. Ibsen war nicht der erste und bleibt auch nicht der letzte, den diese Frage anging, der sie zu beantworten suchte. Wir kennen in der Literatur eine Reihe von Werken, die auf die Lösung dieses Rätsels losgehen, wenn ich nur einige erwähne, wie z. B. Grillparzers „Sappho", Goethes „Werther", „Tasso" und andere. Auch Ibsen hat sich diese Frage sehr früh aufgeworfen, denn wir sehen sie schon in der „Komödie der Liebe" gestreift, aber er kam eigentlich nie zu ihrer Beantwortung. Stets waren es bange Zweifel, zweifelnde Fragen, fragende innere Kämpfe, aus denen er bald siegreich hervorging, bald wieder besiegt und geschlagen von der Wucht des Lebensproblems. Und je nachdem gestalteten sich auch seine Werke, in denen er diesen Zweifeln Ausdruck gab.

Ibsen sah im Leben und in der Lebensfreude Schönheit, die das erste Gebot der Kunst und des Künstlers ist. Nach ihr, der göttlichen Tochter, sehnt sich sein Geist und diese Sehnsucht spricht sich in den verschiedenen Formen der Kunst aus. Sie sucht der Künstler überall, ihren Urquell will er erreichen, sich zu laben und zu stärken. Von ihr singt auch Ejnar im dramatischen „Brand":

Das sang in mir, wie ein Geloben
Im Bach, im Wald, im Wolkenwehn
Der Schönheit Urquell nachzugehn.[2])

Diese Schönheit im Leben und in der Natur ist jene geheimnisvolle Kraft, die den Künstler über die alltägliche Trivialität zu

---

1) Tageb. II, S. 8.
2) Werke IV, S. 14.

den Höhen des Ideals erhebt, ihn zu einer ernsten Lebensaufgabe ansporned, von deren Höhe er erst alles in einem künstlerischen, erhabenen Lichte zu sehen imstande ist. Diese Gabe aber, alles im Lichte der Schönheit zu sehen, muß — nach Ibsens Meinung — angeboren sein. Darauf weist folgende Stelle in dem Gespräch zwischen Frau Bernick und Rörlund („Stützen der Gesellschaft") hin:

Frau Bernick: Es muß eine Himmelsgabe sein, alles in so schönem Lichte sehen zu können.

Rörlund: Vieles ist in dieser Beziehung angeboren; aber vieles kann auch erworben werden. Es handelt sich nur darum, die Dinge im Lichte einer ernsten Lebensaufgabe zu sehen.[1]

Ein Künstler muß dieses Vermögen nicht nur seinem angeborenen Triebe verdanken, er muß sich diese höhere Betrachtungsart des Lebens langsam erwerben, er muß sich dazu entwickeln, er muß zum wahren Künstler, zum Verfechter des Ideals werden, denn „denkt" — ruft Ibsen der Künstlerwelt zu —

es läßt nur Schritt für Schritt
Sich des Künstlers Bahn vollenden![2]

Der wahre Künstler also begreift die Lebensfreude anders als der Durchschnittsmensch, der in ihr nur Gelegenheit sieht, seinen sinnlichen Begierden und Lüsten nachzugehn, sie im Augenblick genießt, ohne ihre tiefere, ideale Bedeutung zu begreifen. Das ästhetisierende Individuum — wie es z. B. Kierkegaard in seinem „Entweder — Oder" schildert — jagt von Genuß zu Genuß, findet nie Zufriedenheit, jeder Genuß ist ihm nur ein Augenblick und entbehrt der ewigen Weihe. Ganz anders der wahre Künstler. Er weiß, daß

---

1) Werke VI, S. 157.
2) Nachlaß I, S. 69.

Die Stund' ist mehr, denn ein flüchtiger Kuß,
Die wir geweiht der Freude,
Sie ist ein säuselnder Geistergruß
Im schlaffen Alltagskleide,
Sie ist die Sehnsucht nach dem Heim,
Wo unsrer Seele Schöne
Empor sich rang aus dumpfem Keim
Als Farbe, Licht und Töne.[1])

So sieht die Bedeutung der Schönheit im Leben aus. Nicht immer aber findet der Künstler in seiner Kunst Zufriedenheit besonders dann, wenn er vor dem Ende seines Lebens steht. Da erscheint ihm, der sich sein Leben lang mit Ideen herumschlug und seine Kunst in den Dienst einer höheren Idee stellte, sein Ringen und Streben als verfehlt, denn er sieht keine greifbaren Resultate seiner Künstlerarbeit. So war es auch mit Ibsen. Auch er ist mit seinem verfehlten Lebenslauf unzufrieden und diesem Mißmut gibt er Ausdruck im Epilog seines Lebensdramas „Wenn wir Toten erwachen". Es ist eine Künstlertragödie im vollen Sinne des Wortes und ihr Leitmotiv: das Verhältnis von Kunst und Leben. In dieser Beziehung verdient sie es, von unserem Standpunkte aus näher betrachtet zu werden, nicht als dramatisches Werk, sondern als die Beichte eines Künstlers, in die er seine Kunstanschauung als Resultat einer langen, mühseligen Künstlerexistenz niedergelegt hat.

Ibsen befaßte sich in den letzten Jahren seiner literarischen Tätigkeit überhaupt mit Künstlercharakteren, ihrem Verhältnis zum Leben und zu den Idealen — ein Beweis dafür, wie stark ihn dieses Problem beschäftigte. Und obwohl wir auch bei der Betrachtung des „Epilogs", wie überhaupt aller seiner dramatischen Beichten, vorsichtig vorgehen müssen, so können wir ihm doch

---

1) Nachlaß I, S. 135.

gewisse Äußerungen entnehmen, die auf Ibsens Kunstanschauungen ein neues Licht werfen.

In einem Briefe an Emilie Bardach, „die Maisonne seines Septemberlebens", vom 19. November 1889 heißt es: „Dichten ist schön; aber die Wirklichkeit kann doch dann und wann noch viel schöner sein."[1]) Diesen Gedanken finden wir auch im „Epilog" dramatisch behandelt, nur etwas drastischer und direkter auf das Künstlerleben bezogen als z. B. im „Baumeister Solneß". Ibsen zieht hier die Summe seines Lebens, seiner Tätigkeit und sieht ein, daß er sein Leben verspielt hat — auf der Suche nach dem Ideal der Schönheit, das er verwirklichen und damit die Masse beglücken wollte, nachdem er durch seine Werke das zerstört zu haben meinte, was der Verwirklichung des Ideals im Wege stand. Aber es geschah anders. Die Menschen fielen in Entzückung darüber, was Ibsen nie in den Sinn kam, und übersahen das, was er eben darstellen wollte. Die Masse verstand ihn nicht oder verstand ihn falsch. Dieselbe Masse, die auch der verkappte Künstler Borkmann anklagt: „Das ist der Fluch, der auf uns einzelnen, auf uns auserwählten Menschen lastet. Die Masse, die Menge — der Durchschnitt — die verstehen uns nicht —"[2]) und ähnlich klagt auch

Rubek: Nichts weiß die ganze Welt. Nichts versteht sie.

Maja. Nun, so ahnen sie doch zum mindesten etwas —

Rubek — was gar nicht da ist, ja. Was mir nie im Sinn gelegen hat. Siehst du, darüber fallen sie in Verzückungen. (Brummt vor sich hin.) Es ist nicht der Mühe wert, sich so immerfort abzurackern für den Mob und die Masse — und diese „ganze Welt".[3])

---

1) Brandes: Ibsen, S. 96.

2) Werke IX, S. 117.

3) Werke IX, S. 186. Ähnlich Hebbel: „Das ist das Unterscheidende der jetzigen Zeiten gegen die frühere, daß jetzt nur die Masse und ehemals nur der bedeutende Einzelne lebte." (Tageb. I, S. 7.)

Ibsens „hinterlistige Bildwerke“ — wie die Rubeks — wurden gänzlich mißverstanden, die Menschen sahen nicht das Versteckte und Heimliche in ihnen, sondern das Oberflächliche und leicht Ergreifbare. Die „Fratzen, Schnauzen und Schädel unserer lieben Haustiere!“ Deshalb betrachtet unser Dichter sein Leben als verfehlt, geradezu als verloren, denn das Schönheitsideal, das er suchte und dessen Standbild er in seiner Seele trug, fand er nicht, erreichte er nicht. Charakteristisch ist in dieser Beziehung ein anderes Gespräch zwischen Rubek und Maja. Da heißt es unter anderem:

Rubek. Dieser ganze Künstlerberuf und diese ganze künstlerische Tätigkeit — und alles, was damit zusammenhängt, — fing mir an, so von Grund aus leer und hohl und nichtig vorzukommen.

Maja. Was wolltest Du denn statt dessen?

Rubek. Leben, Maja.

Maja. Leben?

Rubek. Ja, ist's denn nicht unvergleichlich wertvoller, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit zu führen, als sich bis ans Ende seiner Tage in einer naßkalten Höhle mit Tonklumpen und Steinblöcken zu Tode zu plagen? — — — — Sommernacht auf Bergeshöhen. Ja, das wäre das Leben gewesen.[1])

Dieses Schönheitsideal hat Rubek geschaut, aber nicht erreicht. Vergebens will er sein Lebenswerk, das dieses Ideal verkörpert, ändern, um es der Wirklichkeit, dem wirklichen Leben anzupassen. Er rückt es immer weiter in den Hintergrund, bis es endlich seinen Wert ganz verliert. Im Leben gibt es überhaupt kein reines Ideal, nur in der Kunst. Zu dieser traurigen Einsicht kommt Rubek-Ibsen und deshalb sieht er zweifelnd seine Vergangenheit an, die vom Leben entfernt dem Ideale nachhing, ohne es in der Wirklichkeit je erreichen zu können. Für die geistige Disposition unseres Künstlers ist es sehr charakteristisch,

1) Werke IX, S. 218f., 236.



daß er denselben Gedanken des Mißmuts und des Zweifels, den er in seinem „Epilog“ ausspricht, schon in seinem Gedichte „Resignation“ (1847), das am Eingange seiner literarischen Laufbahn steht, geäußert hat. Da sagt er nun:

Ist der Glanz aus Seelendunkel,
Der durch finstrer Wolken Schar
Strahlend drang mit Blitzgefunkel
Nun vergessen immerdar?
War vergebens all mein Ringen?
War mein Traum nur ein Phantom?
Mir versagt der Seele Schwingen?
Matt und kalt der Dichtung Strom?
Untertöne, dunkle Klänge!
Schweigt! ich kann euch nicht verstehn!
Laßt vergessen in der Menge,
Still mich leben und vergehn.[1])

Ist das nicht dieselbe Stimmung, derselbe Zweifel, dasselbe Ringen zwischen Ideal und Leben, das in seiner Seele dämmert, in schlichter Form ausgedrückt, wie er sie zu Ende seiner literatischen Tätigkeit in gewaltige, symbolistische, packende Szenen einschloß! So entspricht sich in seiner Entwicklungslinie, auf der sich die Evolution seines Geistes fortbewegt hat, Anfang und Ende.

Im Nachlaß finden wir folgende höchst bemerkenswerte Anmerkung zu Ibsens dramatischem Epilog:

Wenn wir Toten erwachen —
Ja, was sehen wir da?
Wir sehen, daß wir nie gelebt haben.[2])

Oder richtiger gesagt, daß das Leben des Dichters ein langsames Verbluten war, wie er es wieder in einem seiner ältesten

1) Werke I, S. 173.
2) Nachlaß IV, S. 194.

Gedichte „An die Überlebenden" vorhergesehen hat. In diesem dichterischen Frühtestament (1860?) spricht er genau sein dichterisches Los aus, wie es die Zukunft erfüllte. Da klagt er nun:

Der im Mund nun aller Guten,
Mußte doch zuerst — verbluten.

Kam er, Licht dem Land zu spenden,
Nahmt ihr's, ihn damit zu blenden.

Lehrte er ein Schwert Euch führen,
Ließt ihr's ihn am ersten spüren.

Zog er aus, dem Tag ein Richter,
Halft ihr herrlich dem Gelichter.

Doch er ließ Euch zum Gedächtnis
Seines Werkes hehr Vermächtnis.

Hegt es treu, wenn als Versöhnter
Schlummern soll ein Dorngekrönter.[1])

Ähnlich urteilt auch Hebbel, wenn er meint: „Dichten heißt, sich ermorden",[2]) oder wenn er in einem Briefe an Lotte Rousseau vom 14. Februar 1843 schreibt: „Die Poesie ist ein Moloch, man muß ihr den ganzen Wald mit all seinen Bäumen opfern, und der ganze Lohn besteht darin, daß man in ihren glühenden Armen verbrennen darf! —"[3]) Und an anderem Orte sagt er: „Die Kunst ist nur eine höhere Art Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft."[4]) —

1) Werke I, S. 41. Ähnlich schildert auch Ibsen das Los des Künstlers auf Erden in den Gedichten: „Macht der Erinnerung", „Der Eidervogel", „Die Sturmschwalbe" u. a.

2) Tageb. I, S. 268.

3) cit. Tageb. II, S. 190.

4) Tageb. III, S. 282.

So faßt also Ibsen, wie Hebbel, das Verhältnis von Kunst und Leben ziemlich pessimistisch auf. Er sah ein, daß die Kunst vom Künstler alles verlangt, völlige Aufopferung des Lebens in Sonnenschein und Schönheit den Idealen. Und doch ist sein „Epilog“ kein Sichabwenden von der Kunst. Im Gegenteil. Zum letztenmal vereint mit Irene strebt er der Höhe zu „empor zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit — auf den Berg der Verheißung“. Sie dringen durch Nebel und Eis, um „auf die Zinne des Turmes, die da leuchtet im Sonnenaufgang“ zu gelangen und auf dem Wege zu ihrem Ziel erreicht sie — der Tod.

Ibsen predigt im „Epilog“ kein Absagen von der Kunst und dem Beruf des Künstlers. Im Gegenteil. Er schrieb doch gleich darauf am 5. März 1900 an den Grafen Prozor: „Ob ich ein neues Drama schreiben werde, weiß ich noch nicht, — doch wenn ich weiter die geistige und körperliche Kraft behalte, deren ich mich jetzt noch erfreue, so würde ich mich wohl auf die Dauer nicht von den alten Schlachtfeldern fernhalten können. Aber in diesem Fall würde ich mich dann wohl mit neuen Waffen und in neuer Rüstung einfinden.“[1]) So spricht nicht einer, der an seiner Tätigkeit verzweifelt hat, der durch sein bisheriges Leben einen Strich der Vernichtung getan haben soll. —

1) Werke X, S. 415.

Kunstkritik

Mit der Kunst im allgemeinen ist die Kunstkritik eng verbunden, die eine besondere Bedeutung sowohl für die Entwicklung des Künstlers, seines Talents, seiner Begabung wie für die Vervollkommnung der ästhetischen Empfänglichkeit des Publikums haben kann. Sie muß aber ihren eigenen Weg gehen, sich nicht in den Niederungen des menschlichen Geistes aufhalten und sich nicht in die vergänglichen, alltäglichen Interessen des Menschen herunterziehen lassen.

Es ist eine Sache der Selbstverständlichkeit und bewährt sich sowohl im alltäglichen Leben wie auch auf dem Gebiete künstlerischer Produktion, daß überall dort, wo man von einem Erzeugnis des menschlichen Körpers oder Geistes sprechen kann, die Kritik einsetzt. In dem einen Falle ist es eine fachmännische Kritik, in dem andern die Kunstkritik, die je nach der Art ihres Objektes sich verschieden gestalten wird. Jedenfalls aber hat die Kunstkritik im allgemeinen eine und dieselbe Aufgabe zu lösen, sie soll prüfen und urteilen, ob und inwiefern die erzeugten Schöpfungen des Künstlers den Ideen entsprechen, welche sie verkörpern sollen.

Diese Aufgabe der Kunstkritik ist für die Entwicklung der Kunst von großer Wichtigkeit, denn ohne sie kann — nach Ibsens Meinung — die Kunst entweder auf Abwege geraten, oder sie muß sehr langsam gedeihen, dank den naturgemäßen Instinkten

des Künstlers oder äußeren Impulsen. Der Grund dieser Gefahr liegt aber darin, daß sich der schaffende Künstler der Gesetze nur selten oder nie bewußt wird, nach denen sich die Entwicklung seiner Kunst vollzieht. Deshalb wird es zur Aufgabe des Kunstkritikers, diesen Gesetzen nachzuspüren, sie zu entdecken, zu erläutern, sie sowohl dem Künstler, wie dem genießenden Publikum bewußt zu machen. Um diesen an ihn gestellten Forderungen gerecht zu werden, muß der Kunstkritiker die einzelnen Kunstarten genau und gründlich kennen lernen, ihren Prinzipien auf den Grund kommen, denn sonst würde sein Standpunkt verfehlt sein und seine Rolle würde zur Null herabsinken. Höchstens hilft er sich dann mit leerem Gewäsch und Phrasendrescherei nach, das um so unerquicklicher und unerträglicher ist, je mehr er mit Abstraktionen herumhantiert.

Darauf beziehen sich folgende Worte Ibsens, die er im Jahre 1851 in einem seiner Theaterartikel niederschrieb: „Es ist eine natürliche und allgemein anerkannte Regel, daß überall da, wo sich ein künstlerisches Streben offenbaren soll, zugleich eine kritische Tätigkeit vorausgesetzt werden muß, deren Aufgabe es ist, die Ideen mit den Produktionen zu vergleichen, auf die der Kritiker sein Augenmerk gerichtet hat. Bleibt die künstlerische Entwicklung sich selbst überlassen, so wird sie sich entweder sehr langsam in der Richtung fortbewegen, die der natürliche Instinkt als die wahre vorschreibt, oder auch Gefahr laufen, sich auf Abwege zu verirren, die früher oder später in die Verneinung aller Künste münden. Darum also muß die Kritik hervortreten; denn in ihr ist als absolute Bedingung enthalten, was dem künstlerischen Schaffen an und für sich fehlt, nämlich eine bewußte Erkenntnis der Grundsätze, auf denen sich das künstlerische Schaffen aufbaut. Es genügt jedoch nicht, daß sich der Kritiker den abstrakten Kunstbegriff klar gemacht hat — er muß sich auch der Forderungen bewußt sein, die an die spezielle Richtung der Kunst gestellt werden, die er eingeschlagen hat. Nur von einem solchen Stand-

punkt aus wird es dem Kunstrichter ermöglicht, seinen Platz auszufüllen und zum Frommen der Kunst und ihrer wahren und berechtigten Entwicklung zu wirken; im entgegengesetzten Fall muß die Kritik zu einer unnützen und leeren Demonstration, einer Wirtschaft mit Gemeinplätzen herabsinken, die wohl Gültigkeit haben können als allgemeine Abstraktionen, die sich aber keiner zu Herzen nimmt, da sie auf einen konkreten Fall angewandt, ihre innere Leere und Gehaltlosigkeit hinreichend verraten."

Daraus folgt, daß Ibsen ein Gegner des Theoretisierens und der subjektiven Meinungsäußerung in der Kunstkritik ist, also dessen, was man gewöhnlich von ihr erwartet. Es geht ihm nicht darum, ob der Kritiker diese oder jene Meinung vom Künstler und seiner Schöpfung hat, daß er dies oder jenes Motiv des Kunstwerks kritisch analysiert und sozusagen den Künstler ideell ergänzt, sondern er verlangt, daß der Kunstrichter nur diesem Problem sein Augenmerk widme, „ob Idee und Kunstleistung kommensurable Größen sind oder nicht", denn das „ist für die Aufgabe des Kritikers das Alpha und Omega".[1])

Ibsen erklärt etwas weiter den Sinn dieser Worte folgendermaßen: „Der einfache Sinn dieser Worte ist natürlich, daß es Sache des Kritikers ist, darauf zu achten, inwiefern die Leistung von der künstlerischen Idee Seele empfangen hat."[2]) Er verlangt also eine möglichst vollkommene objektive Erörterung, die sich von jeder subjektiven Färbung des kritischen Urteils fernhalten soll. Ob das ganz möglich ist, ist natürlich eine andere Frage, die er bejahend kaum selbst beantwortet hätte.

Unter Objektivität der Kritik versteht Ibsen, daß in ihr nur die Vernunft mitspreche, nicht aber das Gefühl, das eben den Kritiker geneigt macht, seine Urteile subjektiv zu färben, so daß ihnen keine allgemeine Gültigkeit zukommen kann. „Der Kritiker — sagt er — hat nur seine unbefangene Vernunft zu Rede zu

1) Werke I, S. 317f.

2) Werke I, S. 331.

ziehen; das Gefühl hat bei ihm keine Stimme." Das Urteil des Kunstkritikers soll also nur vom kritischen Kunstobjekt ausgehen und in es selbst münden, in seinem innersten Wesen seine einzige Begründung finden, denn erst dann kann es so felsenfest erscheinen, daß es allgemeine Gültigkeit beanspruchen darf. „Unter objektiven Kritik — erklärt Ibsen — verstehe ich natürlich das künstlerische Urteil, das motiviert wird durch Anschauungen, deren Wahrheit im Wesen der Dinge selbst begründet ist, und an denen darum nicht gerüttelt werden kann." [1])

Ich habe bereits erwähnt, daß Ibsen die Bedeutung der Kunstkritik und zwar — wie wir gesehen — der objektiven nicht nur auf die Entwicklung der Kunstproduktion im allgemeinen, sondern auch auf den Künstler und das Publikum, auf den Schaffenden und Empfangenden bezieht. Das Publikum verlangt von dem Kritiker, daß er ihm den Genuß der künstlerischen Eindrücke erleichtere, erkläre, zum Bewußtsein bringe, und dies geschieht erst dann, wenn die Kritik trachtet objektiv zu sein, so daß man an ihrer Wahrheit nicht zu zweifeln braucht. Dann ist auch der Künstler geneigt, der Kritik ihren Platz einzuräumen, denn sonst gerät er auf einen falschen Pfad oder aber, wenn die Kritik zu subjektiv ist, und er einsehen muß, daß sie der Wahrheit der Dinge, ihrem Wesen nicht entspricht, beginnt er überhaupt, ihren Wert und ihre Rolle zu mißachten. Dadurch kann seine innere Entwicklung ins Stocken geraten, was ihm natürlich mehr schadet, als völliger Mangel an guter, objektiver Kritik, da ihn dort manchmal sein künstlerisches Genie intuitiv das Richtige treffen läßt.

Darauf bezieht sich folgender Passus in Ibsens erwähntem Artikel: „Das Publikum, das sich der künstlerischen Produktion nur durch die unmittelbare Empfindung bewußt wird, verlangt vom Kritiker eine Rechtfertigung der Eindrücke, die es empfangen hat, und ist auf Grund dieses unkritischen Standpunktes, auf dem

1) Werke I, S. 331.

es seiner Natur gemäß stehen muß, nur zu sehr geneigt, die Ansicht zu unterschreiben, die sich vornehmlich ausspricht und deren objektive Gültigkeit er nicht zu bestreiten vermag. Bei dem Künstler wird die unberechtigte Kritik, sei sie nur lobend oder tadelnd, zur Folge haben, daß er sich entweder von ihr beeinflussen läßt und so auf einen falschen Weg geführt wird, oder daß in ihm für die kritische Korrektion eine Verachtung Platz greift, die seiner Entwicklung weit gefährlicher ist als selbst ein völliger Mangel an Kritik, da des Künstlers eigener, instinktiver Takt für das Wahre und Richtige diesem Mangel immer mehr oder weniger abhelfen wird."[1])

1) Werke I, S. 319. Vgl. zu diesem Kapitel Hebbels Äußerung: „Mir schwebt das Ideal einer Kritik vor, die die deutsche Literatur noch nicht kennt. Diese hätte die Aufgabe, die Grundidee eines Werkes aus seinen gesamten Einzelheiten wirklich zu entwickeln, sie nicht bloß, wie bisher von allen (wenn sie nicht etwa tadeln) geschah, auszusprechen. Ich glaube, auf diesem Wege würde die Wissenschaft der Kunst, die Ästhetik, sehr viel gewinnen können, denn in dem Sinne, wie ich es meine, von den Einzelheiten ausgehen, heißt die Schöpfung des Werkes aus seinen innersten Embryonen anschaulich machen. Schwer, doch nicht unmöglich." (Tageb. I, S. 190.)

Dichtkunst und Dichter

Ibsen schwankte lange, welchen Beruf er einzuschlagen hat. Als er sich endlich entschloß, die dichterische Laufbahn zu betreten und allen anderen Träumen zu entsagen, hallte dieser innere Kampf noch lange in seinen Werken nach, und diesem Umstande verdanken wir in erster Reihe seine ziemlich zahlreichen Reflexionen über Dichtkunst, ihre Arten, Aufgabe, den Dichter, seinen Beruf u. dergl. Probleme, die mit dem Begriffe Poesie zusammenhängen. In unmittelbarem Verhältnis zu ihnen stehen seine Anschauungen über das Drama und die dramatische Kunst überhaupt, da er als wahrer Dichter ein gutes Stück Poesie seinen dramatischen Werken einverleibt hat.

Diese Reflexionen und gelegentlichen Äußerungen sind eigentlich innere Erlebnisse Ibsens, die als solche für uns um so wichtiger und interessanter erscheinen. Ibsen war es überhaupt unmöglich anders zu schaffen, ganz gleichgültig, ob das ein Drama, ein Gedicht oder eine nichtssagende Äußerung werden sollte. In dieser Beziehung ähnelt er wieder Hebbel, obwohl er nicht so redselig ist wie der Dietmarsche Dichter und obwohl er seine unmittelbaren Eindrücke und Einfälle nur ungern zu Papier brachte. Doch aber zwangen ihn anfangs die Neuheit seines Berufs, später seine Verhältnisse zu Freunden und Bekannten, mit denen er in Berührung kam, sich hie und da über

dies oder jenes Problem zu äußern und diese Äußerungen eben, mitsamt seinen in den Werken ausgedrückten Anschauungen, bilden den Grund unserer Betrachtung.

* * *

Unter Dichten verstand Ibsen ein inneres Sehen dessen, was der Dichter, wenn nicht direkt erlebt, so wenigstens durchlebt hat. Zum Dichten gehören — nach Ibsens Meinung — nicht nur Erlebnisse, also äußere Begebenheiten und Zufälle des Dichters, die das Leben einem jeden Menschen in Fülle bietet, sondern auch innere Erlebnisse, also Gedanken, Betrachtungen, Selbsterkenntnis und alles das, was man unter dem Begriff Innenleben zusammenfaßt.

Schon sehr früh kam der Verfasser des „Brand“ zur Überzeugung, daß außer dem äußeren Sinn unsere inneren Sinne dieselbe, wenn nicht eine wichtigere, Rolle spielen. In dieser Hinsicht äußerte er sich durch den Mund Blankas im „Hünengrab“ folgend:

O, sag', bedarf der Mensch denn, um die Dinge
Zu hören und zu sehn, der äußern Sinne?
Ward Auge nicht und Ohr auch unsrer Seele,
Damit sie lauschen kann und klar erspähn? —

— — — — — — Fast möcht' ich glauben:
Das, was ich nicht mit eignen Augen sah,
Steh' desto schöner vor dem innern Sinn.[1])

Dieser Unterschied zwischen äußerm und innerm Sinn (den wir übrigens auch bei Goethe haben) setzte sich bei Ibsen früh fest, gewann mit der Zeit an Klarheit und Ausdruck und drückte sich endlich in der Betonung des geistigen Erlebens aus, das das Grundelement des dichterischen Schaffens bildet. Denselben Ge-

1) Werke II, S. 8f.

danken drückt auch folgender Ausspruch Hebbels aus: „Die Prosa stellt das Gedachte, die Poesie das Gelebte dar. Dies ist der Hauptunterschied.“[1]) Ibsen präzisiert seine Theorie näher und genauer.

Paulsen berichtet in seinen Erinnerungen, daß Ibsen ihm sagte: „Dichten ist sehen“, deshalb dichte er überall: zu Hause, auf dem Spaziergange, im Theater usw. „Sie dürfen — sagte er einmal zu Paulsen — im Gehen nicht träumen, sondern müssen Ihre Augen gebrauchen lernen; für jemand, der ein Dichter sein will, ist das doppelt notwendig. Auch ich sehe alles“ — setzte er hinzu, geistig natürlich mehr als wirklich.[2]) Auch Bang bestätigt in seinen „Erinnerungen an Ibsen“, daß wenn der Dichter Bücher las, wollte er immer die geschilderten Gedanken sehen, sonst legte er das Buch weg. Auf der Bühne mußte er Menschen sehen, nicht Massen.[3]) Erst dann können dem Dichter die Eindrücke des wirklichen Lebens als dichterisches Substrat dienen, wenn er sie geistig zu sehen, zu durchleben versteht, dann „setzen sich Wirklichkeitseindrücke unwillkürlich in Dichtung um, ohne daß man sich dessen selbst bewußt ist.“[4])

Mit diesen Anschauungen Ibsens über die Bedeutung des geistigen Sehens verbindet sich auch die Wichtigkeit der Stimmung für das dichterische Schaffen, von der er in folgendem Brief an Peter Hansen vom 28. Oktober 1870 spricht: „Alles, was ich dichterisch geschaffen, — heißt es dort — hat seinen Ursprung in einer Stimmung und einer Lebenssituation; ich habe nie gedichtet, weil ich, wie man so sagt, ein gutes Sujet gefunden hatte.“[5]) Und an Otto Brahm äußerte er sich einmal: „Der Ausgangspunkt ist für mich eine gewisse Stimmung,

1) Tageb. I, S. 155.
2) o. c. S. 14ff.
3) Vgl. Die neue Rundschau, Jhg. 1906, S. 1492f., 1496.
4) Paulsen o. c. S. 162.
5) Werke X, S. 148f.

die nach Gestaltung verlangt.... Oft nur ist das Ergebnis ein wesentlich anderes als die Stimmung, von der ich angetrieben wurde; mein Ausgangspunkt und mein Endpunkt sind verschieden — wie Traum und Wirklichkeit."[1]) Ibsens Werke erscheinen gewöhnlich als Auslösungen einer Stimmung, die den Dichter lange bedrückt. Dafür haben wir ein authentisches Zeugnis von Ibsen selbst in bezug auf seine „Komödie der Liebe", von der er in seinem Briefe an Clemens Petersen vom 18. August 1863 folgendes schreibt: „Was die ‚Komödie der Liebe' angeht, so kann ich Ihnen versichern: hat jemals für einen Schriftsteller die Notwendigkeit bestanden, eine Stimmung und einen Stoff abzustoßen, so war es bei mir der Fall, als ich an diese Arbeit ging."[2]) Auch als Regisseur war Ibsen im allgemeinen schweigsam, lobte alles, besetzte oft die Rollen schlecht, beobachtete aber mit der größten Genauigkeit und Pedanterie alle Einzelheiten, die „Stimmung machen". So tadelte er z. B. bei einer Aufführung der „Nora" in München, daß die Farbe der Tapeten nicht die von ihm gewünschte Stimmung lieferten, und daß die Schauspielerin, die die Nora gab, nicht die richtigen Hände hätte.[3])

Diese Betonung der dichterischen Stimmung erklärt auch teilweise Ibsens Schweigsamkeit. Er lebte in der inneren Betrachtung, sein Schaffen ist anfangs immer ein inneres Hinbrüten in sich hinein. Deshalb sagt von ihm Paulsen mit Recht: „Ibsen gehörte zu dieser Klasse der Dichter, die ihr Werk in undurchdringlichem Schweigen empfangen — die Empfängnis ist ihnen etwas Heiliges — kein Wort verrät, was ihren Sinn so ganz in Anspruch nimmt.... Sie würden dem Dichtwerk Duft und Glanz nehmen, wenn sie es mit Namen nennen würden.... Kierkegaards Aus-

1) cit. bei Hans: Selbstporträt S. 9.
2) Die neue Rundschau, Jhg. 1906, S. 150f.
3) Vgl. Paulsen o. c. S. 47ff.

spruch, daß das Göttliche sich im Schweigen verwirklichen will, ist für sie geschrieben."[1])

Ibsen dichtete träumend und träumte dichtend. Alles, was er erlebt, was er durchlebt, verwandelt sich in ihm in Dichtung, die er aufs Papier bringt oder innerlich genießt. Dies hebt er auch in einem Briefe an Emilie Bardach vom 29. Oktober 1889 hervor, in dem er unter anderem schreibt: „Seien Sie nicht verstimmt, weil ich vorläufig nicht dichten kann. Im Grunde dichte ich doch immer und immer, oder ich träume jedenfalls über Etwas, welches, wenn es einmal reif geworden ist, sich als eine Dichtung entpuppen wird."[2])

Ibsen verriet sehr selten und sehr ungern seine dichterischen Gedanken. Dies bestätigt seine eigene Gattin mit einem leisen Ton der Klage: „Ibsen vertraut sich niemandem an, nicht einmal mir.... Manchmal bekomm ich ja freilich so eine Art Idee von dem, wovon er schreibt.... Er kann sich wohl einmal unfreiwillig verraten, indem er in der Unterhaltung immer auf ein und dasselbe Thema zurückkommt und wünscht, daß es von allen Seiten beleuchtet wird, pro und kontra.... Etwas anderes ist es, wenn das Manuskript erst fertig ist. — Dann darf ich es lesen, ich allein."[3])

Auch Dietrichson, der Jugendfreund Ibsens, berichtet uns, daß er gewöhnlich, wenn er an einem Drama arbeitete oder sich für eines vorbereitete, das Gespräch auf das Thema des Dramas lenkte und dabei Charakterstudien machte, „wobei ganze Repliken so fallen konnten, daß sie sich unmittelbar benutzen ließen".[4])

Doch scheint es, daß Ibsen das Schweigen viel köstlicher war als das Sichäußern besonders im Moment des dichterischen Schaffens. Das innere Schaffen gab ihm immer mehr Vergnügen

1) o. c. S. 164.
2) Brandes: Ibsen, S. 94.
3) Paulsen o. c. S. 166.
4) Vgl. Paulsen o. c. S. 166, Anmerk.

und Zufriedenheit als das Niederschreiben seiner Gedanken, für die er nie eine passende Form finden konnte und die er der Menge preisgeben mußte. Wir haben für unsere Vermutung eine mittelbare Bestätigung in den Worten Brendels, welcher in „Rosmersholm" — teilweise wenigstens — als eine Momentaufnahme Ibsens zu betrachten ist. Sie lauten: „Du weißt, mein Johannes, ich bin ein Stück Sybarit. Ein Gourmet. Der bin ich zeitlebens gewesen. Ich liebe in Einsamkeit zu genießen, denn da genieße ich doppelt. Nein — zwanzigfach. Sieh mal — wenn goldene Träume sich auf mich herniedersenkten — mich umwogten — wenn neue, schwindelnd hohe, mächtig schweifende Gedanken in mir erstanden — mich umrauschten mit gewaltigen Flügeln — dann formte ich sie aus in Gedichten, in Gesichten, in Bildern, so in großen Umrissen, verstehst du. — —

Ach, du! Wie hab' ich in meinem Leben genossen und geschwelgt! Des Ausformens rätselvolle Seligkeit, — wie gesagt, so in großen Umrissen — der Beifall, der Dank, die Berühmtheit, der Lorbeerkranz — alles hab' ich mit vollen freudezitternden Händen eingestrichen. Mich in meinen heimlichen Vorstellungen mit einer Wonne gesättigt, — einer Wonne, — ach, so himmlisch groß —! — —

Dieses platte Schreiberhandwerk hat mir immer einen greulichen Widerwillen erregt. Und warum sollte ich auch meine eigenen Ideale profanieren, wenn ich sie in Reinheit und für mich allein genießen konnte? — —"[1]) Und ähnlich klagt auch Allmers in „Klein Eyolf": „Denken ist des Menschen bestes Teil. Was aufs Papier kommt, taugt nicht viel."[2])

Für Ibsen war der größte Genuß die Stimmung, in der er schuf und durch die er schuf, denn in ihr betrachtete er seine Ideen und Ideale in der größten Reinheit und sah sie in ihrer

1) Werke VIII, S. 24f.

2) Werke IX, S. 9.

vollsten Erhabenheit. Es schien ihm, daß sie, aufs Papier gebracht, in Berührung mit der Wirklichkeit, an Reinheit und Erhabenheit verlieren.

Wenn jedes Individuum ein inneres Leben führt, das sich mit der Zeit und den Verhältnissen, in denen sich seine geistige Entwicklung vollzieht, immer mehr verfeinert, so geschieht dies desto intensiver bei dem Dichter. Je empfindsamer und mimosenhafter seine Seele, je reichhaltiger seine Phantasie, je stärker sein Willen, je kräftiger seine Vernunft, desto fruchtbarer wird sein inneres Leben sein, desto wirksamer auch das Werk, das er schafft. Natürlich erlebt der Dichter betreffs der äußeren Begebenheiten dasselbe, was seine Zeitgenossen, und diese Gemeinschaft der Erlebnisse bildet auch das Bindeglied zwischen ihm und seiner Zeit, zwischen ihm und seiner Umgebung im engeren und weiteren Sinne. Seine Werke sind der Ausdruck, die Erklärung dessen, was der Dichter zusammen mit seinen Zeitgenossen erlebt und durchlebt hat. Er erlebt es anders als die anderen, deshalb wird er auch der Pfadfinder seiner Nation, der ganzen Menschheit oft, ihr Prophet und Erzieher. In dieser Beziehung kann man auch Ibsen einen Propheten nennen, wie es E. H. Schmitt in seinem Werk „Ibsen als Prophet" in etwas gekünstelter und übertriebener Weise tut. Ibsen gibt übrigens selbst in seiner Rede an die norwegischen Studenten (1874) zu, daß er lange über das Problem der Dichtkunst nachgedacht hat, bis er endlich „spät dahinter gekommen ist, daß Dichten im wesentlichen Sehen ist, doch, wohl gemerkt, ein Sehen solcher Art, daß der Empfangende das Gesehene sich so aneignet, wie der Dichter es sah. Aber so kann man sehen und so kann man empfangen nur das Erlebte. Und das Erleben ist's, worin das Geheimnis der Dichtung unserer Zeit liegt." Ibsen bekennt weiter, daß er alles, was er geschaffen, erlebt, geistig erlebt hat: „Alles, was ich in den letzten zehn Jahren gedichtet habe, das habe ich geistig erlebt. Aber kein Dichter erlebt etwas isoliert.

Was er erlebt, das erleben seine zeitgenössischen Landsleute zusammen mit ihm. Wäre dem nicht so, was schlüge dann wohl die Brücke des Verständnisses von dem Erzeugenden zu den Empfangenden." [1])

Und so darf von ihm Passarge sagen: „Ibsen hat alle seine Dichtungen durchgelebt, wenn auch nicht erlebt, deshalb sind sie nicht Teile einer Biographie, aber Bekenntnisse." [2]) Ibsens Dichtung, sein Lebenswerk steht also im engsten Zusammenhang mit seiner Zeit, mit allen ihren Mängeln und Gebrechen, mit allen sie durchströmenden Kräften und Idealen, denn „die alte, die wahre, die große Dichtung ist niemals etwas anderes gewesen, als das lautgewordene Gewissen der Zeit." [3])

Diesen Zusammenhang des Künstlers, des Dichters oder Dramatikers mit seiner Zeit verlangt auch Hegel in seiner Ästhetik [4]), denselben Gedanken sprach auch Goethe in einem Briefe an Zelter aus, in dem es heißt: „Sehr schlimm ist es in unsern Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit wert ist, mit der Zeit in Widerspruch befindet, und daß der echte Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt, indem er überzeugt ist, daß er das besitzt und mitteilen könnte, was die Menschen suchen." [5]) Ähnlich urteilt Hebbel in bezug auf das Drama und die Poesie im allgemeinen. [6])

Ibsens angeführte Äußerung von dem Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit deckt sich übrigens mit seinen allgemeinen

---

1) Werke I, S. 522.
2) o. c. S. 96.
3) Steiger o. c. I, S. 205.
4) o. c. X, 1. Abtl., S. 354 f.
5) Briefe an Zelter, hrsg. von Riemer I, S. 117.
6) Vgl. Werke X, S. 49. Näheres darüber im Kapitel „Dramatische Kunst".

Kunstanschauungen. Die Dichtkunst ist ihm eine Brücke zur Volksseele, zur Seele der Zeitgenossen, deren innere Stimme er in seinen Werken verkörpert. Auf diese Weise bahnt er sich den Weg zur Beeinflussung und Gestaltung dieser Seele, was eben den Zweck der Dichtkunst in ihrem Verhältnis zur Zeit bildet.

Ibsen war aber weit davon entfernt, der Dichtkunst nur diese Rolle zuzuteilen. Sie war ihm mehr als sozusagen ein Verständigungsmittel zwischen Dichter und Volk, dem er seine inneren Erlebnisse pro publico bono preisgeben sollte. Außer diesem Zweck der Dichtkunst, dessen Bedeutung er nicht übersah, sah er in ihr etwas Wichtigeres, was sich auf ihr Verhältnis zum Schaffenden selbst bezog. Ibsen betrachtet nämlich das Dichten als einen inneren Reinigungsprozeß für den Schaffenden und zwar in doppelter Hinsicht.

Erstens trachtet er sich dessen zu entäußern, was an das Schöne, Erhabene, Wahre streift und sich über das Ich des Dichters erhebt; zweitens entfernt die Dichtkunst aus der Seele des Dichters alles Unreine, Niedrige, Irdische, was mit den Idealen, die sein Leben erkoren hat, sicht nicht verträgt, so daß in dieser Beziehung für den Dichter sein Schaffen eine wahre Klärung und Erhellung seines Geistes wird. Ibsen war sich immer der menschlichen Natur seines Ichs bewußt. Er wußte es aus eigener und anderer Erfahrung, daß kein Mensch so ideal und innerlich rein ist, daß seiner Seele nicht etwas von irdischem Schmutz anhafte, den man forträumen muß; und dies zu tun ist nur die Dichtkunst imstande. Deshalb sagt er in der eben erwähnten Rede, in der er seine Vergangenheit Revue passieren läßt, das Gebiet, das er dichterisch gestaltet habe, sei groß gewesen. „Teils hab' ich das gestaltet, was blitzhaft und nur in meinen besten Stunden sich lebendig in mir geregt hat als etwas Großes und Schönes. Ich habe das gestaltet, was sozusagen höher gestanden hat als mein tägliches Ich, und habe darum gestaltet, um es festzuhalten mir

gegenüber und in mir selbst.[1]) — — Aber ich habe auch das Entgegengesetzte im Gedicht gestaltet, das, was dem nach innen gekehrten Blick als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens erscheint. In diesem Fall ist dichten mir gewesen wie ein Bad, bei dem ich das Gefühl hatte, ich ginge reiner, gesunder und freier daraus hervor. Ja, keiner kann dichterisch das darstellen, wofür er nicht bis zu einem bestimmten Grad und wenigstens in gewissen Stunden das Modell in sich selbst hat. Und wo wäre der Mann, der nicht ab und zu in sich einen Widerspruch zwischen Wort und Tat, zwischen Wille und Aufgabe, überhaupt zwischen Leben und Lehre empfunden und erkannt hat? Oder wer wäre nicht, wenigstens in einzelnen Fällen, egoistisch sich selbst genug gewesen und hätte nicht, halb unbewußt, halb in gutem Glauben, dies Verhalten sich selbst wie anderen gegenüber beschönigt?"[2])

Daraus ist zu ersehen, daß Ibsen nicht nur ein vortrefflicher Menschenkenner, sondern auch ein nicht minder guter Selbstkenner war, der sein Inneres vertiefte und genau verstand. Diese Äußerung erledigt auch die viel umstrittene Frage, ob und inwiefern Ibsen in den einzelnen Werken sich selbst geschildert hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er in allen seinen Werken sich selbst Modell gestanden hat, sei es für die eine oder andere Figur, oft für einige Figuren gleichzeitig, die zueinander sogar in Widerspruch stehen, wie das Innere des Menschen oft widerspruchsvoll erscheint. Dies ist aber nicht auf diese Weise zu verstehen, daß diese oder jene Gestalt das Ebenbild Ibsens sei, sondern er verlieh einzelnen Personen seiner Dichtungen einzelne

---

1) Vgl. Hebbel: „Als die Aufgabe meines Lebens betrachte ich die Symbolisierung meines Innern, soweit es sich in bedeutenderen Momenten fixiert, durch Schrift und Wort." (Brief an Schoppe vom 25. Mai 1857) cit. Tageb. I, S. 98.

2) Werke I, S. 522f.

eigene Züge, die herauszulesen eben die Aufgabe des Kritikers sein wird. Selbstverständlich bietet sie uns große Schwierigkeiten, besonders dann, wenn man auf Grund dieser Arbeit Ibsens Anschauungen rekonstruieren will.

Es ist nicht Aufgabe dieser Schrift, im einzelnen eine Analyse der Ibsenschen Dramen in dieser Hinsicht durchzuführen. Ich will deshalb als Belege für die angeführten Behauptungen nur einige Momente anführen und verweise im übrigen auf W. Hans, der in seinem Buche „Ibsens Selbstporträt in seinen Dramen" den einzelnen Zügen des Dichters in seinen dramatischen Gestalten nachforscht und zu interessanten, obgleich nicht immer zutreffenden Schlüssen kommt.

Mich geht mehr die Methode an, deren sich Ibsen bedient, um seinen Personen eigene Züge zu verleihen. Wenn er sich später einmal geäußert hat, daß er es vermeide, seine Gestalten seine eigenen Anschauungen aussprechen zu lassen, und selbst am liebsten hinter ihnen gänzlich verschwinde, so ist das insofern richtig, als er sich ganz nirgends gibt. Wir können den Dichter mit keiner seiner Gestalten (selbst mit Rubek nicht!) identifizieren. Aber einzelne Züge seines eigenen Wesens hat Ibsen seinen Personen doch verliehen, wie dies anders nicht sein konnte, denn kein Dichter, besonders ein dramatischer, kann absolut objektiv sein und sich seiner Individualität entäußern, um hinter dem Werke vollkommen zu verschwinden.

Unter Ibsens Dramen sind es die sogen. Gesellschaftsdramen („Stützen der Gesellschaft", „Nora", „Gespenster"), in denen man am wenigsten von Ibsens Selbstcharakteristik entdeckt, obwohl auch hier einzelne Momente nicht fehlen. Schon aber im „Volksfeind" haben wir eines der vielen Selbstporträte des Dichters in dem Sinne, daß das Porträt nie dem Original wortgetreu entspricht, sondern ein Kunstwerk für sich ist, das eine gewisse Idee ausdrückt und nur gewisse Merkmale, in unserem Falle geistige, innere, mit dem Original gemein hat.

Gewöhnlich aber, besonders in seinen ersten Stücken, zerfasert er sein Inneres und verleiht einzelne Züge desselben mehreren Gestalten zugleich, wie dies z. B. seine „Kronprätendenten" beweisen. Die zwei Hauptgestalten, Hakon und Skule, verkörpern im allgemeinen die zwei Kehrseiten des damaligen Ibsenschen Ichs, während noch der Sänger Jatgejr manche Ähnlichkeit mit seinem Schöpfer besitzt, wie er es in einem seiner Briefe selbst bekennt. Natürlich ist weder Hakon noch Skule Ibsen selbst. Wir wissen z. B., daß zur Gestalt Hakons auch Björnson das Seinige beigetragen hat. In den Hauptumrissen aber ergänzen sich Hakon und Skule als Fixierung der Ibsenschen Seele, wie Antonio und Tasso für die Seele Goethes. Hakon ist derjenige Ibsen, der sich seinem Lebensberuf ganz und gar hingab, der rücksichtslos ihm alles aufopfert, der nichts sieht außer sich und seinem Lebenswerk. (Die Vereinigung Norwegens — sein Königsgedanke entspricht einer der damaligen Lieblingsideen Ibsens.) Aber auch Skule ist Ibsen, der die Kehrseite seiner geistigen Medaille sah. Und diese hieß: Zweifel, Eifersucht, schwache Augenblicke, Mangel an innerm Halt u. dergl. anderes, was Skules Wesen ausmacht, der wie Nikolas „Gottes Stiefkind" auf Erden zu sein schien. Und was den Skalden Jatgejr anbetrifft, von dem Hans meint, „Ibsen habe ihn ganz mit seinen eigenen Gedanken und Gefühlen ausgestattet", so schreibt der Verfasser des „Brand" an Björnson am 16. September 1864: „Ich habe etwas von dem Skalden in den ‚Kronprätendenten' an mir: ich bringe es nie recht über mich, ganz mich zu entkleiden."[1]) Daß Jatgejr aber mehr besitzt als „etwas" von Ibsens Geist, das werden wir bald ersehen, wenn wir Jatgejrs Worte als Offenbarungen von Ibsens Anschauungen über die Dichtkunst betrachten werden.

Manchmal behandelt sich Ibsen in verschiedener Beleuchtung in zwei besonderen Werken, wie z. B. im „Brand" und „Peer

---

1) Werke X, S. 30.

Gynt", oder im „Volksfeind" und in der „Wildente", indem er zuerst sein positives und dann sein negatives Bild malt, so daß beide Stücke einander ideologisch ergänzen. Brand ist ein Hakon in vollkommener Gestalt, der seinen Lebenszweck bis zur äußersten Konsequenz „alles oder nichts" verfolgt. Auch Ibsen kam sich als Brand vor, als er von Italien aus die Zustände in seiner Heimat betrachtete und voll Begeisterung sich seinem Lebensziel zuwendete, „das Volk zu wecken und es zu lehren, groß zu denken". Sagt er doch selbst: „Brand bin ich selbst in meinen besten Augenblicken." In seinen besten Augenblicken! Wohlgemerkt. Daß er auch andere Augenblicke hatte, davon legt er in seinem Meisterwerke beredtes Zeugnis ab. Und wenn auch Brand sein Ziel nicht erreicht, wie es Ibsen nicht erreichen sollte, in seinem Streben liegt der Sieg, wie der Fausts. Das ist der Grundgedanke des vielumstrittenen Schlusses.

Wie diese Augenblicke des Zweifels, des Mißmuts sich erweitern und vertiefen konnten, wenn er sie durch seinen starken, ungebeugten Willen nicht überwunden hätte, das zeigt Ibsen im „Peer Gynt". Peer Gynt ist ein Skule mit einem starken Zug ins Karikaturenhafte. „Peer Gynt" folgte „wie von selbst" auf „Brand" — sagt Ibsen in einem Briefe vom 28. Oktober 1870.[1]) In diesem Werke berührt der Dichter die Schlacken der intimsten Falten seiner Seele, die Mächte, die über ihn keine Gewalt mehr haben, da er sich die Kehrseite seines Lebensspiegels ansieht, da er sich von ihnen reinigte und sein Inneres durch sie läuterte.

Dieselbe Doppelseite seiner Individualität behandelte er auch im „Volksfeind" und in der „Wildente". Stockmann ist wieder Brand-Ibsen von geringerem Tätigkeitsgebiet, im Verhältnis zur lügenhaften, verderbten Gesellschaft, die er heilen will mit Einsetzung seines ganzen Ichs, seines Lebensglücks. Gregers Werle ist wieder Peer-Gynt in besserer Ausgabe und

---

1) Werke X, S. 151.

dadurch wieder Ibsen selbst, der zur resignierten Lebensauffassung kommt, daß die Lebenslüge ein notwendiges Übel ist — solange wenigstens, bis die Grundlagen der menschlichen Gesellschaft von innen heraus nicht anders werden. Hans will in Gregers den alten Ibsen sehen, in Dr. Relling den neuen Ibsen mit seinen Erfahrungen.[1]) Vielleicht mit Recht; das ändert aber nicht den Gehalt des Dramas. Und wenn auch Gregers mit der idealen Forderung der Wahrheit Fiasko macht, fällt damit die Idee des Stückes? Keineswegs, so wenig wie im „Brand". Die Idee siegt trotzdem, sie deckt das Übel auf und könnte es heilen, wenn die Umstände anders wären, wenn Hjalmar keine Null von Mensch wäre usw. Die Idee Gregers' gehört der Zukunft, denn auch Ibsens Ideen waren Zukunftsideen. Läßt er doch Poulsen (sein geistiges Konterfei in ironischer Beleuchtung) in der „Johannisnacht" sagen: „Es ist eine Eigentümlichkeit meiner Theorien, daß sie sich nicht immer in die Praxis umsetzen lassen. — — Ja, das kommt daher, weil die Welt aus den Angeln ist; das ist ein Satz, von dem ich nicht abstehe."[2]) Und an Dietrichson äußerte sich Ibsen einmal: „Ich will toben, die andern müssen handeln"; das sollte bedeuten, wie Dietrichson erklärt: „Ich bin der unerschütterliche dichterische Wortführer der Zukunftsideen, deren Durchführung müssen andere übernehmen."[3])

Oft gibt Ibsen in seinen Dramen gerne eine Karikatur von sich selbst, wie z. B. in der „Komödie der Liebe" oder in der „Johannisnacht". Sogar in solchen hochtrabenden Stücken wie „Kaiser und Galiläer" hat der Dichter Züge seines eigenen Seelenlebens verarbeitet, wie es folgende Briefstelle beweist: „Es steckt in diesem Buche (‚Kaiser und Galiläer') viel Selbstanatomie" — schreibt er am 24. Februar 1873 und an Ludwig Daae bekennt er am 23. Februar 1873 in bezug auf dasselbe Stück: „Übrigens

1) Hans: Schicksal, S. 137.
2) Nachlaß I, S. 397.
3) Vgl. Hans: Selbstporträt, S. 93.

findet sich im Charakter Julians, wie in dem größten Teil dessen, was ich in den reiferen Jahren geschrieben habe, mehr geistig Durchlebtes, als ich dem Publikum gegenüber verantworten möchte."[1]) Wie Ibsen verfolgt Julian konsequent seinen Lebenszweck, die Wiedergeburt der Schönheit, der geistigen, antiken Erhabenheit des Lebens, wie er zweifelt er an sich und den Menschen in seinen schwachen Augenblicken, wie er findet er Trost in Zukunftsträumen vom „dritten Reich", dessen Nahen Maximos verkündet. Alle Gestalten, in denen wir Ibsen wiedererkennen, kennzeichnet eine Konsequenz sowohl in positiver wie negativer Richtung. Diesen Zug besitzen Catilina, Falk, Hakon, Skule, Brand, Gynt, Stockmann und wie sie alle da heißen, denn auch derjenige ist konsequent, der in seinen Zweifeln und Schwächen, in seiner Verblendung und Phantasterei die Hauptrichtung seiner Lebensbahn nicht verläßt. —

Sein Verhältnis als Künstler und Dichter zum Leben und dessen Problemen behandelt Ibsen in einer Reihe seiner letzten Dramen, die ein geschlossenes Ganze für sich bilden. Am Anfange seiner literarischen Laufbahn sang Ibsen im „Olaf Liljenkrans":

Ach, und ich glaubte das Leben so licht —
Nichts ist Wahrheit, alles Gedicht!
Alles nur Gaukelbilder und Tand!
Was wir haschen, wird jäh uns entweichen,
Was wir schauen, plötzlich erbleichen —
Nichts hält dem prüfenden Blicke stand.[2])

Und zu Ende seines Lebens schrieb er an Jonas Collin (am 31. Juli 1895): „Es gewährt ja eine gewisse Befriedigung, so bekannt zu sein in den Ländern ringsum. Aber ein Glücksgefühl bringt es mir nicht. Und was ist es schließlich im Grunde wert,

1) Werke X, S. 208.
2) Werke II, S. 311.

das Ganze? Na —!"[1]) — In diesen korrespondierenden Zeilen drückt sich die Resignation aus, die ein Rosmer, Solneß, Allmers, Borkmann und Rubek verkörpern. Ibsen steht am Ende seiner Laufbahn und sieht ein, daß er sein Leben verlor um der Kunst willen, um des Ideals willen, das er realisieren wollte. Das Leben? Den gewöhnlichen, alltäglichen Genuß des Lebens, der doch so manches Glücksgefühl bietet, wenn man es in Schönheit genießt. Aber das war es ja eben, das Ibsen und mit ihm seine Helden nicht konnten, obwohl sie es wollten. Warum? Die Gründe finden wir in allen Dramen Ibsens, sie hallen uns aus seinen Stücken entgegen, bis sie endlich im „Epilog" in einen Hymnus an die Lebensfreude ausklingen, die aber der Dichter nicht mitmachen kann. Er geht zu Grunde unter dem Gletscher, dem Symbol der Kälte und Gleichgültigkeit der menschlichen Gesellschaft, die alles Hohe und Erhabene verschüttet, alles niederdrückt und in diesem Leben besiegt, und nur dem gewöhnlichen Sinnenrausch Platz läßt, denn „die Menschen wollen sich nicht adeln lassen". Er, der einsame Kämpfer, verstand es nicht oder wollte es nicht verstehen, sein Leben zu gestalten —

wie ein Gedicht,
Von der großen Versöhnung des Glücks und der Pflicht.

Das sind also die Hauptmittel und Methoden, deren sich Ibsen bediente, um in einer Reihe von Dramen, die ein halbes Jahrhundert schwerer, geistiger Arbeit darstellen, sein Porträt zu schildern, wie es in verschiedenen Epochen seines Lebens aussah oder aussehen konnte. Auf diese Weise werden sie in doppelter Hinsicht Selbstbekenntnisse eines Werdenden, erstens als Kunstwerke überhaupt, zweitens als Schöpfungen eines Dichters, der unter der Hülle fremder Gestalten sein eigenes Innere zu fixieren suchte.

* * *

1) Werke X, S. 404.

Im Eingange zu diesem Kapitel haben wir auf zwei Begriffe hingewiesen, die Ibsen in seiner Kunsttheorie voneinander unterscheidet. Ich meine die Theorie vom Erleben und Durchleben. Damit wollen wir uns näher befassen, da diese Unterscheidung für Ibsens Kunstanschauungen charakteristisch und für seine dichterische Tätigkeit ausschlaggebend war.

Durchleben bedeutet nach seiner Auffassung ein inneres, geistiges Reflektieren über etwas, was dem Dichter von außen, als etwas Zufälliges, Einzelhaftes zustößt. Diesen geistigen Prozeß in der Seele des Dichters, der eine Begenheit, einen Einzelfall so lange innerlich betrachtet, beobachtet, zergliedert und erörtert, bis er in ihm etwas Allgemeines, Typisches, Symbolisches und Ewiges entdeckt, diesen Prozeß, den jeder wahre Künstler — nach Hebbel — mit seinem Stoff durchmachen muß, bevor er ihn zum Kunstwerk gestaltet — diesen Prozeß nennt Ibsen Durchleben, um ihn von einem äußeren Erleben zu unterscheiden. „Das Erlebte erlebe ich wieder und wieder — und immer wieder", schreibt er am 15. Oktober 1889 an Emilie Bardach.[1]) Und nur dies „Immerwiedererlebte" kann überhaupt den Stoff seiner Schöpfungen bilden. In dieser Beziehung rät er auch in seinem Briefe vom 29. Mai 1870 Magdalene Thoresen: „Es wird im wesentlichen unsere Aufgabe sein, unsere Eigenart zu wahren, sie von allem, was nicht zur Sache gehörig von außen eindringt, frei und rein zu halten und überdies für sich selbst klar das Erlebte von dem Durchlebten zu unterscheiden, denn nur das letztere kann Gegenstand der Dichtung sein. Ist man in diesem Punkte streng, so wird kein Stoff aus der Alltäglichkeit so prosabehaftet sein, daß er sich nicht doch in Poesie sublimieren ließe." [2])

Wie Ibsen diese Theorie praktisch verstand, zeigt uns am besten die Betrachtung der Urbilder und Motive, die er in seinen Dramen als Personen und Situationen verwertete. Sehr oft wird

1) Brandes: Ibsen, S. 90.

2) Werke X, S. 141. Vgl. auch X, S. 143.

ihm eine erlebte oder gelesene Begebenheit nur ein äußerer Hebel, die Handlung im Drama vorwärts zu schieben, oft ist sie so durchgeistigt und geändert, daß man ihr Urbild kaum erkennt. Wir wollen als Belege dafür wieder nur einige kennzeichnende Beispiele anführen und müssen alle anderen Einzelheiten und Momente außer acht lassen, da sie einer zusammenhängenden, genauen kritischen Erörterung vorbehalten bleiben.

Da betrachten wir einmal den „Brand". Als Urbild für seinen Helden diente Ibsen (außer Kierkegaard) der Pastor Lammers, ein religiöser Schwärmer und Phantast, der die religiösen Ideen Kierkegaards in Tat umzusetzen trachtete. Was wurde dieses Urbild bei Ibsen? Es wächst zu einem Prometheus, zu einem Faust des Willens heran, zum Symbol der nach dem Äußersten strebenden Individualität, die an den Hindernissen des Lebens scheitert.

Ein anderes Beispiel. Peer Gynt träumt davon, ein Kaiserreich in der Wüste zu gründen, das — laut dem Entwurf —[1]) Gyntiana heißen soll. Dieser Einfall hängt natürlich mit der ganzen geistigen Konstruktion des Helden zusammen und scheint auf keinen äußern Ansporn beim Dichter hinzuweisen. Und doch fußt dieser Einfall des grundlosen Phantasten auf einem wirklichen Fall, der sich zur Zeit Ibsens ereignete. Der berühmte Geigenspieler und Gründer des norwegischen Theaters Ole Bull, von dem bereits die Rede war, gründete im Jahre 1852 in Pennsylvanien eine Idealgemeinde „Oleania", die wie alle ähnlichen Utopien fehlschlug. Und nun vergleichen wir das Motiv mit der Ausführung bei Ibsen! In der Wirklichkeit war es etwas Natürliches, bei Ibsen wird es zu einem psychischen Moment des Helden der großangelegten National- und Menschheitssatire. Als Modell (oder eher eines der Modelle) für den Helden dieser Satire diente dem Dichter ein junger Däne, den Ibsen in Italien kennen

1) Vgl. Nachlaß II, S. 201.

gelernt und oft beobachtet hat. Er war ein Aufschneider, ein Phantast, hielt sich für einen Dichter, der nur in besonderen Gegenden dichten konnte, prahlte mit seiner angeblich königsbefreundeten Familie u. dergl. So weit das Original.[1]) Bei Ibsen wird Peer Gynt zum Vertreter nicht nur seines Volkes, sondern auch eines gewissen Menschentypus, in den Ibsen selbst zu verfallen fürchtete.

In den „Stützen der Gesellschaft" hallt ein anderes wirkliches Motiv nach, welches um das Jahr 1868 in den skandinavischen Ländern allseits besprochen wurde. Als nämlich der Engländer Samuel Plimsoll, ein Philanthrop, im Unterhaus gegen die Reeder auftrat, die des Gewinns wegen morsche Schiffe auslaufen ließen und leichtsinnig Menschenleben der Gefahr aussetzten, gelang es ihm, ein Gesetz gegen diesen Mißbrauch zu erlangen. Diese Agitation fand auch in Norwegen lauten Nachhall, da hier dieselben Verhältnisse herrschten. Diese Begebenheit wird für den Dichter zum Motiv, das symbolisch die morschen Grundlagen der „Stützen der Gesellschaft" schildert.

Ein anderes charakteristisches Beispiel für Ibsens Durchlebensmethode zeigt der Fall, der ihn zum „Volksfeind" anregte. Die psychologischen autobiographischen Grundlagen dieses Werkes sind aus Ibsens Briefen zur Genüge bekannt und brauchen hier nicht erwähnt zu werden. Aber in bezug auf die Gestaltung des Stoffes ist ein wirklicher Vorfall zu erwähnen, den der Dichter zweifellos als Grundlage seines Werkes benutzte. In Christiania lebte der Apotheker Thaulow, ein Vetter des Dichters Wergeland, ein Original, ein Liberaler, ein Weltverbesserer, der seiner Ideen wegen mit aller Welt in Fehde lag. Er kritisierte erbarmungslos seine Umgebung, alle Stände, besonders die Stützen der Gesellschaft, und geriet infolgedessen einmal in einen Konflikt mit der Verwaltung der Aktiengesellschaft „Dampfküche". Er kämpfte gegen sie mit allen Waffen, die ihm zu Gebote standen, da es

1) Vgl. Brandes: Ibsen, S. 25.

für ihn ein Kampf um Prinzipien war. Besonders stark griff er die Verwaltung während der Generalversammlung (23. Februar 1881) an, so daß man ihm endlich das Wort entziehen mußte. Während dieser Versammlung spielte sich — bereits wörtlich — dieselbe Szene ab, wie sie Ibsen in der bekannten Versammlungsszene des „Volksfeinds" geschildert hat.[1]) — Bei unserem Dichter aber wird dieser Einzelfall, sowie diese Einzelperson zu etwas Allgemeinem, Symbolischem. Ibsen durchlebte diesen wirklichen Fall so lange, bis er in ihm ein ewiges Element entdeckte, das er im Stockmann verkörpert hat. Der Einsame ist der stärkste, er kämpft gegen die kompakte Majorität, sie siegt, aber scheinbar nur, denn im Grunde geht Stockmanns Gesundheitsidee siegreich hervor. Seine Idee, die erhebt und adelt. Das ist das Symbolisch-Ewige des Kunstwerks.

Wenn Ibsen in seinen ersten Werken noch ziemlich realistisch seine Modelle und Motive benützt, so verschwindet dieser „Realismus" vollständig in seinen späteren Werken. Wer würde beispielsweise in Rosmer einen Grafen Snoilsky — wie die einen wollen — oder einen berüchtigten schwedischen Grafen Blank — wie Reich will[2]) — erkennen? Ibsen hat seine Modelle so durchgeistigt, mit seinen Ideen und eigenen Zügen so getränkt, daß sie als reine Produkte seines Schöpfergenies erscheinen und nicht als Abbilder wirklicher Personen. Sie werden in Präparate verwandelt, an denen die Möglichkeit verschiedener psychischer Vorgänge versucht wird. — Oder wer würde in Rebekkas Tod das Schicksal der unglücklichen Charlotte Stieglitz ahnen, die sich den Tod gab, um ihren Mann dichterisch zu befruchten.[3]) Bei Ibsen wird das Vorbild zu einer symbolischen Kreation, die aus psychologischer Notwendigkeit so handeln mußte, wie sie eben handelt.

1) Vgl. Nachlaß IV, S. 310ff.

2) o. c. S. 306f.

3) Vgl. Woerner o. c. II, S. 185.

Das Urbild der Nora, mit dem der Dichter in brieflicher Verbindung stand, war eine Frau, die in Schulden geriet und Wechsel fälschte, um eine schöne Einrichtung zu haben.[1]) Bei Ibsen wird sie und ihr an und für sich uninteressanter Fall zum Motiv, das vor unseren Augen die wichtige und so viel Schwierigkeiten bietende Frauenfrage entrollt. Dasselbe bezieht sich auch auf die symbolisch-übermenschliche Gestalt Borkmanns, für die ein Militärbeamter, der wegen Unterschleifen ins Zuchthaus geriet und dann einsam mit seiner Frau sein Leben fristete, Modell gestanden haben soll.

Aber nicht nur die Hauptpersonen behandelte Ibsen auf diese Weise, sondern auch seine Nebenpersonen sind himmelweit von ihren vermeintlichen Originalen entfernt. Als Belege dafür sind Foldal in „Borkmann" anzuführen, oder die zwei Schwestern in den „Stützen".[2])

Ibsen macht darauf aufmerksam, daß dem Dichter nicht immer ein Erleben in wörtlichem Sinne den Stoff zum Dichten liefert, also eine äußere Begebenheit, oder dergleichen anderes, oft kann er auch innerlich etwas durchleben, das er äußerlich nicht erlebt hat. Wir müssen natürlich annehmen, daß ein gewisser äußerer Anstoß zum Durchleben immer bestehen muß, sei er Gedanke, sei er etwas Gesehenes oder nur Gehörtes. Da heißt es nämlich in einem Briefe Ibsens vom 16. Juni 1880 an Ludwig Passarge, den Übersetzer seiner Werke: „Alles, was ich gedichtet habe, hängt aufs engste zusammen mit dem, was ich durchlebt — wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dichtung hat für mich selbst den Zweck gehabt, als geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozeß zu dienen. Denn man steht niemals ganz über aller Mitverantwortlichkeit und Mitschuld in der Gesellschaft, der man angehört. Deshalb habe ich einmal als Widmungs-

1) Vgl. Reich o. c. S. 213.

2) Vgl. Nachlaß IV, S. 351 u. 292.

gedicht dem Exemplar eines meiner Bücher folgende Zeilen vorangesetzt:

Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten
Über sein eigenes Ich.[1])

Dichten heißt Ibsen aber nicht nur Gerichtstag halten über sein eigenes Ich, sondern auch über das Ich der ganzen Menschheit, mit der das persönliche Ich eng verwoben ist. Der Dichter ist, nach Ibsens Auffassung, das Gewissen seiner Zeit, um es aber zu sein, muß er mit Nietzsche sagen können: „Der Philosoph hat das schlechte Gewissen seiner Zeit zu sein — dazu muß er deren bestes Wissen haben.“[2])

Auch Hebbel spricht davon in seinem Briefe an Elise Lensing vom 14. März 1837: „Alles Dichten — heißt es dort — ist Offenbarung, in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen, und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgend ein Tiefstes, was eine Existenz, oder einen ihrer Zustände bedingt, ausspricht.“ Oder an einer anderen Stelle sagt er: „Der wahrhafte Dichter stillt in seinen eigenen Bedürfnissen zugleich die Bedürfnisse der ganzen Menschheit. Daher die innere Notwendigkeit, die in jeder Aufgabe liegt, die er sich stellt.“[3])

Der eben genannte Vierzeiler Ibsens, der so oft angeführt wird und der auch mit Recht als Motto der Gesamtausgabe seiner Werke in deutscher Sprache vorangesetzt ist, drückt am prägnantesten aus, welche Rolle der Dichter seiner Kunst zuteilte. Die Poesie soll in die innersten Falten seiner Seele dringen, alles hervorholen, was entdeckt werden muß, wenn sich die Seele ihrer

1) Werke X, S. 290.
2) cit. bei Berg: Zwischen usw. S. 3.
3) Tageb. I, S. 82 u. 121.

selbst bewußt werden will, sie soll sie läutern und reinigen. Und so sind Ibsens Werke einzelne Momente dieses großen Gerichtstages, den er nicht nur über das Ich seiner Nation, seiner Zeit und der ganzen Menschheit hielt, sondern auch über sich selbst. Kein Dichter vielleicht ist in seinen Dichtungen so subjektiv, wie der realistische Idealist Ibsen, der seine Seele dem Leser entdeckt offen und klar, ohne Umschweife. Dies betont er auch in der Vorrede zur II. Auflage des „Fests auf Solhaug" vom Jahre 1883: „Das vorliegende Schauspiel, ebenso wie alle meine übrigen dramatischen Arbeiten, ist ein naturnotwendiges Ergebnis meines Lebensganges an einem bestimmten Punkte. Es ist von innen heraus entstanden und nicht irgendwie durch äußern Ansporn oder Einfluß." [1])

In der Poesie sah unser Dichter die Macht, die uns über das Irdische erhebt, alle unsere Schmerzen und Leiden, Sorgen und Qualen in Harmonie und Schönheit auflöst. Sie wird zur Kraft, die uns beglückt, sie aller Mühen und Plagen enthebt. Deshalb preist er sie in einem seiner nachgelassenen Gedichte in folgenden Worten:

Im Lied da sind Kräfte gefangen,
Da wohnt eine heilige Macht:
Das Ziel, danach dein Verlangen
(Und bärg' es noch tiefste Nacht,)
Wird einst Dich über die Erde
Empor zum Himmel ziehn,
Daß jede Wehmut werde
Erlöst in Harmonien! — [2])

Ibsen ist kein Freund von ästhetischen Theorien, des Ästhetisierens, dem er zur Zeit seiner romantischen Epoche huldigte. Sein unruhiger Geist klärte sich erst durch die italienische

1) Werke II, S. 155.
2) Nachlaß I, S. 7.

Reise, welche in ihm die Überzeugung befestigte, daß die Poesie, die Kunst überhaupt ohne ästhetische Theorien ist und besteht, und die Ästhetik an und für sich keine Geltung hat. Durch das viele Ästhetisieren kommt man gewöhnlich um die Poesie, die keinen ästhetischen Zwang erträgt. Sie hat ihren selbständigen Zweck, dem sie mit Naturnotwendigkeit folgt, und sie läßt sich keine Regeln aufzwingen, besonders wenn man sie mit Pedanterie verwendet und die Selbständigkeit des dichterischen Schaffens hemmt. Deshalb faßt er die Bedeutung der italienischen Reise für seine künstlerische Entwicklung in einem Briefe an Björnson vom 12. September 1865 folgendermaßen zusammen: „Wenn ich bekennen sollte, worin die wesentlichste Ausbeute meiner Reise besteht, so würde ich sagen, sie besteht darin, daß ich das Ästhetische aus mir selbst ausgetrieben habe, so wie es früher Macht über mich hatte: nämlich isoliert und mit dem Anspruch, für sich selbst Geltung zu haben. Ästhetik in diesem Sinn scheint mir jetzt ebenso sehr ein Fluch für die Poesie zu sein, wie die Theologie es für die Religion ist.“ [1]) Diesen Drang nach vollkommener Freiheit im Schaffen sehen wir bei Ibsen auch darin, daß er in seinen Werken (besonders in seinen früheren) verschiedene Elemente verschmelzen läßt, aus denen er ein Ganzes formt.

Die Aufgabe des Dichters gestaltet sich nach dem Charakter und Zweck der Dichtkunst. Er hat ihr durch seine Mittel zu helfen ihre Aufgabe zu erfüllen: ein Spiegel der Zeit und der Ideen zu werden, die sich im Herzen des Volkes und der Menschheit in einer gewissen Epoche regen, eine Brücke zu werden vom Schaffenden zum Empfangenden, vom Bildenden zum Gebildeten. Ibsen hat einmal die Aufgabe des Dichters folgendermaßen bezeichnet: „Sich selbst und dadurch andern die zeitlichen und ewigen Fragen klarzumachen, die sich in der Zeit und in der Gesellschaft regen, der sie angehören ...“ Der

1) Werke X, S. 40.

Dichter ist imstande nicht nur die zeitlichen, vergänglichen Ideen und Fragen zu erklären, sondern auch den ewigen Zeitideen Ausdruck zu verleihen und dadurch sozusagen eine Perspektive in die Zukunft zu öffnen, da „der Dichter von Natur zu den Weitsichtigen gehört."[1]) Er hat somit etwas Gemeinsames mit dem Propheten.

Daraus ist zu ersehen, daß Ibsen den Stand des Dichters in der menschlichen Gesellschaft sehr hoch stellt und ihm keine bescheidene Aufgabe zukommen läßt. Wenn er sich in einer Rede im Jahre 1898 geäußert hat, er sei kein Sozialphilosoph sondern ein Dichter und „seine Aufgabe sei die Menschenschilderung gewesen"[2]), so hatte er insofern recht, als er von der Voraussetzung ausging, daß „die Aufgabe eines Dichters besteht ja auch hauptsächlich darin, zu sehen nicht zu reflektieren" — wie er dies in einem Briefe an Brandes vom 18. Mai 1871 bestätigt.[3]) Der Dichter soll beobachten, in die Tiefe der Dinge eindringen, ihre Idee erfassen, sie innerlich, geistig sehen und schildern, nicht aber über sie philosophieren. Sonst wird er zum Raisonneur, zu einem haarspaltenden Klügler und läßt das dichterische Element außer acht, das auf diesem unmittelbaren Verhältnis des Dichters zu seinem Stoffe beruht. Intuitiv und unmittelbar muß er fühlen und schaffen, nicht aber reflektieren und erörtern.

Ibsen hat das Verhältnis des Dichters zu seiner Umgebung näher bezeichnet in der Vorrede zum epischen „Brand". Er führt dort den Gedanken aus, inwiefern der Dichter zu seinem Volke in ein Verhältnis treten muß, inwiefern er sein eigenes Ich mit dem Ich des Volkes verschmelzen soll, um seine Bestimmung zu erfüllen und was eigentlich seinen Namen Dichter ausmacht. Da sagt er nun:

1) Werke I, S. 522 f.
2) Werke I, S. 535.
3) Werke X, S. 165.

Im Volksstrom soll steuern des Dichters Kiel.
Wohl soll er zuvorderst sein Merkmal schwingen,
Doch will und muß er gradaus ans Ziel,
Um dem Rätsel der Zeit die Lösung zu bringen.
Er beichtet die Sünden des Volks im Gesang
Und löst seine zehrende Sehnsucht; dem Grame
Verleiht er Seufzer, dem heimlichen Drang
Ein Wortbild. Drum ward ihm der Dichtername.[1])

Der Dichter soll also seine Kunst mit der Seele des Volkes verknüpfen, sie in seinen Dienst stellen, aber nicht dergestalt, daß er darüber sein eigenes Ich verliere und seine Dichtkunst des individuellen Gepräges entbehre. Im Gegenteil, seine Individualität muß immer ausschlaggebend bleiben, aber der Zweck und das Ziel seiner Poesie muß sein: das Rätsel der Zeit zu lösen. In seiner Kunst muß das Volk sich selbst samt seinen Gebrechen und Sünden wiederfinden, in ihr muß er seinen Gefühlen, Stimmungen, Freuden und Leiden Ausdruck geben, seinem Drang nach Schönheit und Ideal, das uns allen angeboren ist.

Deshalb soll der Dichter nicht nur bei der Vorwelt verharren und verweilen, sondern sich mutig in den Strom der Gegenwart stürzen, ihren Pulsschlag ergreifen und regeln. Dadurch erklärt auch Ibsen in derselben Vorrede zum „Brand", warum er sich von der blut- und seelenlosen Vergangenheit abgewendet und der Gegenwart zugewendet hat. Diese Stelle lautet:

Seht, drum hat länger mein Sinn nicht verharrt
Bei der Vorzeit seelengetöteter Sage,
Und vom Lügentraume der Zukunftstage
Schlüpf' ich in die Dunstwelt der Gegenwart.

Der Dichter muß der Gegenwart gegenüber derjenige sein, der in seinen Dichtungen die Ziele und Tendenzen seiner Zeit

1) Nachlaß I, S. 140.

verkörpert und zu den Empfangenden in ein ununterbrochenes Verhältnis tritt, deshalb behauptet auch Ibsen in einer seiner Reden (vom Jahre 1885): „Zwischen mir und der Zeit besteht eine Verwandtschaft. Es liegt keine unüberbrückbare Kluft zwischen dem, der produziert, und dem, der empfängt. Es ist eine Verwandtschaft zwischen beiden.“ [1]) Und in dem Gedichte „An Norwegens Skalden“ (1849) mahnt er überhaupt die norwegischen Dichter, sich nicht der Vorzeit zuzuwenden, sondern den Stimmen des Volks in der Gegenwart zu lauschen, die des Ausdrucks des Sängers harren. Dort ruft er ihnen zu:

Ihr Skalden! was schwärmt Ihr für graue Ferne,
Für Vorzeitstrümmer im alten Schreine,
Für Bilder, die so matt im Scheine,
Wie dicht von Wolken verschleierte Sterne?
Ward nicht der Funken Herzensgrund
Euch nur zum Heile des Volkes gegeben?
Das will: es deute der Skalden Mund
Ihm Sehnsucht, Lust und Schmerz im Leben.

Diese Poesie, die nur von der Vergangenheit singt, hört nicht die Stürme der Zeit, in der die Dichter leben und am Webstuhl der Zeit mitweben, sie dringt nicht in das Herz der Zeitgenossen, schildert nicht ihre Gefühle und Gedanken, erweitert nicht diese gewöhnlichen Töne zu Akkorden, die den Schmerz und das Leid der Gegenwart erklingen ließen. Drum tadelt sie Ibsen in den Worten:

Das Lied von den Felsen, die hoch sich türmen,
Von Gletschern und Wäldern, — das konntet Ihr singen;
Doch den Sang von den urgewaltigen Stürmen
Im Herzen der Brüder vergaßt Ihr zu bringen?

---

1) Werke I, S. 526.

Was lauscht Ihr nicht dem Braus, der so wild
Den Seelen entströmt, eh' still es geworden,
Und formt zum Gedichte nicht sein Bild,
Nicht seine Töne zu Akkorden?

Und doch soll die wahre Dichtkunst sich nicht nur mit den verblaßten Gestalten der Vergangenheit befassen, sondern auch die Gestalten der Gegenwart schildern, verherrlichen, verspotten, sie der Nachwelt zum Andenken, der Gegenwart zum Trost und zur Erhebung festhalten und formen. Deshalb läßt Ibsen die Mahnung folgen:

Aus Tiefen, von Höhen, überall winken
Gestalten der Gegenwart, hehr an Ruhme.
Seht Ihr den Schatz, den reichen, nicht blinken:
Volksdichtung mit ihrer schönsten Blume!
Das luft'ge Gebild will Leben und Leib
Im Liede haben, dem Dasein auf Erden
Fehlt nur des Skalden beseelendes: Bleib!
Um in dem Sange verherrlicht zu werden. [1])

In keinem seiner wenigen Gedichte hat Ibsen seinen Anschauungen über die Bedeutung der Dichtkunst für die Gegenwart einen solch plastischen und beredten Ausdruck verliehen, wie hier, wo er das Leitprogramm der Poesie in erhabener Bildersprache entwickelt. Ibsen hat dieses Programm von dem Dichter Wergeland übernommen, der es im Jahre 1834 folgenderweise ausgedrückt hat: „Wir wollen Dichter, die sich nicht vom Moder einer barbarischen Vergangenheit berauschen, die ihre Phantasie nicht im Staube der Vorzeit umherflattern lassen und die Gegenwart damit bepudern, um sie ehrwürdig zu machen; wir wollen Dichter, die vielmehr die Forderungen ihrer Zeit verstehen und verkünden und die Entwicklung fördern." [2])

---

1) Werke I, S. 205.

2) cit. Nachlaß IV, S. 268.

Der Dichter muß also diese Forderungen erfassen, sich von ihnen hinreißen lassen, wenn er ein großes Werk zustande bringen will. Sehr oft weiß er nicht, welchen Weg einzuschlagen, welches Ziel sich zu setzen. Wenn er aber für die Ideen, die seine Zeit schwängern, offene Augen hat, wenn er mit hellseherischem Blick in das Innere der Gegenwart zu dringen versteht, dann bringen sie ihn unbewußt und trotz seinem Willen auf den rechten Weg der Tat, die sein Lebenszweck werden soll. Nur dieser Dichter kann von sich behaupten, daß er der glücklichste Mann sei, wenn er der größte seiner Zeit ist, wenn er sie in sich verkörpert, und sie auf neue, unbekannte Bahnen zu lenken weiß. Nur er ist imstande, die größte Tat seines Lebens zu vollbringen, — „er, den die Forderungen der Zeit wie Flammen packen: sie erzeugen ihm Gedanken, die er selbst nicht faßt, weisen ihm den Weg, dessen Ziel er nicht kennt, den er aber wandelt und wandeln muß, bis er den Jubelschrei des Volkes hört — und mit weit aufgerissenen Augen sieht er sich um und erkennt voll Bewunderung, daß er ein großes Werk vollbracht hat."[1]) Diese begeisterten Worte des Bischofs Nikolas in den „Kronprätendenten" schildern am besten den Gang der dichterischen Eingebung, die unter dem Einflusse der Zeitideen entsteht und fortbrausenden Fluten gleich den Dichter mit sich fortreißt.

Was die Behandlung des Stoffes, den der Dichter für seine Dichtung wählt, anbetrifft, bemerkt Ibsen, daß die Wahl und Tendenz des Werkes ausschließlich von den individuellen Ansichten des Dichters abhängt. In dieser Beziehung ist nur seine Individualität ausschlaggebend, alles andere ist Nebensache. Die Ausführung des Werkes und der Gesichtswinkel, unter dem er den bearbeiteten Stoff erscheinen läßt, dies hängt noch von anderen Umständen ab, die aber Ibsen nicht erörtert. Darauf bezieht sich folgende Bemerkung: „Daß die Individualität eines

1) Werke III, S. 234.

Dichters zwingend ist für das, was er will und wie er es will, versteht sich von selbst; die Beleuchtung aber, in der er seinen Stoff sieht, hängt von Umständen mancherlei Art ab." [1]) Dies betont er auch in der Vorrede zur II. Ausgabe des „Fests auf Solhaug" (1883), in der es unter anderem heißt: „Das, was ein Kunstwerk zum geistigen Eigentum seines Urhebers macht, ist der Stempel seiner eigenen Persönlichkeit, den er dem Werke aufdrückt."

Ein Werk kennzeichnet also das individuelle Gepräge, das ihm sein Schöpfer verleiht, und sein Zusammenhang mit dem wahren, wirklichen Leben, mit dem Pulsschlag der Zeit und den gesellschaftlichen geistigen Momenten. Ohne sie bleibt die Dichtung nur eine Dichtung auf dem Papier und der Dichter — wie Ibsen spottet — ein papierner Drache. Solche Dichtungen gehören weder dem Leben noch der Ewigkeit an, sie bleiben höchstens des Dichters papiernes Eigentum, denn

Papierne Dichtungen sind Pultbestand,
Nur das Lebendige gehört dem Leben,
Nur ihm sind alle Pässe freigegeben. [2])

Dann aber hat der Dichter keinen freien Zutritt zu dem Volke, auf das er wirken kann und soll. Dieser Dichter aber, der abseits von seinem Volke steht und sich stolz von ihm entfernt, statt sich ihm zu nähern und mit ihm Fühlung zu nehmen, verachtet den Zweck seiner Kunst, die um ihrer selbst willen nicht bestehen kann, denn sie erfüllt ihre Aufgabe nicht.

Das Verhältnis des Dichters zu seinem Volk ist jedoch nicht einseitig. Er hat nicht nur vermittels seiner Kunst dessen Gefühle zu erlösen und ihnen Ausdruck zu verleihen, sondern auch das Volk spielt eine gewisse Rolle für seinen Schöpferdrang. Es ist ihm ein Reagens, ein spiritus movens, das ihn

1) Werke I, S. 497.
2) Werke III, S. 126.

zum Schaffen und Streben anspornt und treibt. Deshalb sagt Ibsen in einer Bankettrede vom Jahre 1898 in Christiania: „Sein ganzes Volk muß ein Dichter um sich haben — sei es in Zustimmung oder in Widerstand. Und der Gedanke der Sammlung wird vorwärts schreiten zu größeren Zielen und höheren Aufgaben.“ [1])

Das Lied des Dichters ist nicht nur das, was man nach außen sieht, was es von äußern Begebenheiten und Verhältnissen der Zeit schildert; hinter seinem Gipfel soll man noch etwas Tieferes und Hehres entdecken, man muß im Gedichte dies zweite Gedicht zu finden wissen, das jenes erste färbt und ihm den Grundton verleiht. Drum singt Ibsen stolz:

Mein Lied ist wie ein Gipfel, sich erhebend
Sanft über dem Gehöft, voll Heidekraut,
Doch hinterm Gipfel sieht, wer weiter schaut,
Beschneite Zinnen, ihn im Kranz umgebend.
Wenn ich im Lied auf hohen Ton verzichte,
Heimliche Saiten zieren seinen Klang;
Drum ein Gedicht verbirgt sich im Gedichte,
Und faßt Ihr dies, dann faßt Ihr meinen Sang. [2])

So schafft der Dichter, nach Ibsens Anschauung, ein Doppelwerk. Zwei Hüllen hat es, eine äußere, minderwertige, die jeder sieht, und eine innere, die den Wert und Kern des Gedichtes bildet. Sie sieht nur der, der schauen kann. Wer sie sieht, erkennt die wahre Bedeutung der Poesie und die eigentliche Aufgabe des Dichters. Die Aufgabe dem Hohen Wort, dem Ideal Ausdruck zu geben.

Nicht jeder natürlich besitzt die Vorbedingungen Dichter zu sein und dichterisch zu schaffen. Die Dichtkunst verlangt von ihrem Priester gewisse Eigenschaften, und nur dem, der

1) Werke I, S. 531.
2) Nachlaß II, S. 97.

sie hat, kann sie dienen. In einem Briefe an seine dichterisch veranlagte Schwiegermutter Magdalene Thoresen vom 29. Mai 1870 spricht Ibsen direkt aus, was man von einem wahren Dichter verlangen muß, wenn sein Schaffen Wert haben soll. Diese Vorbedingungen sind: „ein warmer und voller Stimmungsgehalt, Erfahrungen und Beobachtungen von Charakteren wie von Situationen, Geist in Überfluß und ideale Anschauung, um die Wirklichkeit in die Sphäre der inneren, höheren Wahrheit hinaufzuheben — eine Umgestaltung, in der recht eigentlich alles poetische Werden liegt."[1]) Nach Ibsens Meinung also muß der Dichter nicht nur über eine reiche äußere, sondern auch über eine vielseitige innere Erfahrung verfügen, er muß vieles er- und durchlebt haben, er muß fähig sein, seinen Stimmungen zu folgen und sie in Form zu kleiden, er muß eine ideale Weltanschauung besitzen, die den Dingen das gewöhnliche Alltagskleid abzustreifen versteht, um ihnen eine tiefere Wertung zu verleihen, denn darin ruht die Bedeutung alles dichterischen Schaffens.

Wie gesagt also, der Dichter muß über einen bedeutenden Lebensgehalt verfügen, sonst wird seine Kunst mit der Zeit leblos, fad und entbehrt jeder Regung. Es genügt eben nicht — wie man so meint — Stoff zu haben, denn wenn man ihn nicht zu beleben versteht, so bleibt er inhaltslos und leer. Einen Lebensgehalt muß man sich verschaffen, oft künstlich schaffen, und zwar nicht gerade auf diese Weise, daß man an den Begebenheiten und Vorfällen der Zeit tätigen Anteil nimmt oder in sie eingreift, man kann sie auch aus einer gewissen Entfernung betrachten, außer ihrer Peripherie bleiben und sie doch innerlich, geistig durchleben. Man muß eben die Kunst verstehen, in Einsamkeit zu leben und doch am Leben Anteil zu nehmen, nicht in seinem Strudel stehn und doch tüchtig dreinzuhaun. Diese

---

1) Werke X, S. 141.

Gedanken entwickelt Ibsen in einem Briefe vom 11. Juni 1870, in dem er von „Brand" spricht, der in der Fremde entstand. Da heißt es nun unter anderem: Um Dichter zu werden, „dazu gehört noch anderes und mehr als die natürliche Begabung allein. Man muß etwas haben, was man im Gedicht gestalten kann, einen Lebensinhalt. Hat man das nicht, so dichtet man nicht, man schreibt nur Bücher. Nun weiß ich sehr wohl, daß ein Leben in Einsamkeit kein Leben in Inhaltlosigkeit ist. Aber der Mensch ist doch in geistigem Sinne ein weitsichtiges Geschöpf, — wir sehen am klarsten in einem großen Abstand; die Details verwirren; man muß heraus aus dem, was man beurteilen will; den Sommer schildert man am besten an einem Wintertag. — — — Die Hauptsache ist, daß man wahr und treu bleibt in dem Verhältnis zu sich selbst. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern das zu wollen, was man absolut muß, weil man eben man selbst ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein." [1])

Ibsen verlangt von einem Schriftsteller, sei er Dichter oder Dramatiker, gewisse und zwar ausgiebige historische Kenntnisse. In der Geschichte sieht er nämlich die beste Quelle, aus der man nicht nur Menschenkenntnis, sondern auch Kenntnis der Zeit und Verhältnisse schöpfen kann. Diese Forderung unseres Dichters steht im Einklang mit seiner eigenen historischen Bildung, die er in seinen historischen Werken bezeugt. Es handelt sich nicht, — meint er — um historische Details oder eine pragmatische Beherrschung der geschichtlichen Wissenschaften, sondern um die Kenntnis des kulturhistorischen Materials, das dem Dichter Entwürfe, Charaktere, Situationen und Motive verschiedenster Art bieten kann. Sie sind dem Schriftsteller notwendig, wenn er nicht ins Blaue hinein dichten oder nur „Bücher schreiben" will, die mit der Wirklichkeit und dem Leben nichts zu tun haben.

1) Werke X, S. 144.

Die Beweggründe der menschlichen Handlungen ergreifen, sie verstehen und erklären, sie innerlich und äußerlich beherrschen, ist eine Notwendigkeit, der sich jeder schaffende Geist fügen muß, um seine Aufgabe in geeigneter Weise zu erfüllen. Deshalb rät Ibsen dem Schriftsteller J. Paulsen (im Briefe vom 20. September 1879), daß er statt der französischen Literatur, die er nicht in Paris zu studieren braucht, sich lieber den historischen Wissenschaften zuwende, weil „ohne gründliche historische Kenntnisse ist es um einen Schriftsteller heutzutage schlecht bestellt: denn ohne sie kann er sich nur ein höchst unvollkommenes und oberflächliches Urteil über die Gegenwart, die Menschen, ihre Beweggründe und Handlungsweise bilden." [1])

Dieselbe Forderung stellt auch Hebbel an den dramatischen Dichter, auf den sich auch Ibsens Anschauung in erster Reihe bezieht, da im Drama erst recht die Beweggründe der menschlichen Handlungen mitspielen. Als nun Hebbel die Lebensgeschichte Benvenuto Cellinis von Goethe las, da weckt die Lektüre in ihm folgenden „Hauptgedanken: von welch unschätzbarem Nutzen, ja von welcher Unentbehrlichkeit ist dem dramatischen Dichter eine lebendige Anschauung der geistigen Komplexe aller Völker; daraus allein kann er die Farben für sein Gemälde gewinnen. Freilich muß er sich nicht einbilden, daß er sie nur so geradezu auf die Tafel zu werfen braucht, was die Stümper tun; zwischen dem Farbenbrett und dem Gemälde bleibt immer ein Unterschied, aber sie müssen da sein, er muß wissen, und es muß ihm in die Fingerspitzen gedrungen sein: so steht der Italiener zum 5. oder 6. Gebot, so der Deutsche, und nun kommen die individuellen Schattierungen." [2])

Solche Kenntnisse muß der Dichter besitzen, denn weit ist das Gebiet, auf dem sich seine Tätigkeit bewegt. Es ist die

1) Werke X, S. 278.

2) Tageb. III, S. 15.

weite Welt, das ganze Leben, überall dringt sein innerer Sinn ein, lauscht den geheimen Stimmen, die dort unten tönen, und drückt sie in seinen Gedichten aus. Die Rolle eines Spielmanns, eines Sängers hat Ibsen immer als die schwierigste und weitgehendste betrachtet, immer muß er mit dem Volke Fühlung nehmen, seine Schmerzen und Freuden teilen. Deshalb aber ist er eigentlich heimatlos, denn seine Heimat ist hier und dort, überall klingt seine Harfe an, überall findet er etwas, was für seine Kunst Bedeutung haben kann. So spricht auch der Spielmann Thorgjerd in „Olaf Liljenkrans" von dem Dichterberuf:

Ein Spielmann hat weder Heim noch Haus,
Sein Sinn geht rastlos ins Weite hinaus.
Wem da von Liedern die Brust geschwellt,
Des Heimat ist rings die weite Welt.
Im Laubsaal, im Tal, am grünenden Hang
Muß er rühren die bebenden Saiten zum Sang;
Dem heimlichen Leben muß er lauschen:
Des Gießbachs Tosen, der Woge Rauschen,
Des pochenden Herzens seltsamen Mären;
Sein Lied muß des Volkes Träume klären
Und all die Gedanken, die gären![1])

Schon in eines seiner ältesten Werke, ins „Schneehuhn" (1850) führt Ibsen einen alten Spielmann, Knud, ein, der die Anschauungen des Dichters über seinen Beruf interpretiert. Dort sagt nun Knud:

Meine Macht,
Sie ruht in meinen Saiten; nur durch singen
Und sagen kann ich wirken — anders nicht.
— — — — — — — — — —
Ich gebiete
Nicht ihrem Schicksal; nur in meinen Saiten,
Und meinem Sange liegt, was ich vermag!

1) Werke II, S. 321 f.

Björn: Und sag', wer bist Du, wunderlicher Alter?

Knud: Das kann ich Dir nicht künden, — — — — —

Alfhild: Und ziehst Du nicht mit Deinen Kindern, Vater?

Knud: Das darf ich nimmer, Alfhild! Ich muß wandern
Von Hof zu Hof; — da ist so manches Herz,
Das Linderung bedarf, so manche Brust,
Von eignem Sehnsuchtsdrange hochgeschwellt —
Und was sich in des Volkes Busen regt,
Das muß ich durch mein Saitenspiel ihm deuten. [1])

Das ist die Aufgabe der Poesie und ihres Priesters, des Dichters. Nirgends hat sich Ibsen so plastisch und eingehend mit der Dichterwelt befaßt, wie in der „Komödie der Liebe", die ich anders die Komödie der falschen Dichter nennen würde. Dort hat Ibsen seinen Anschauungen über die Dichtkunst und den Dichter in halb ernster, halb humoristischer Form Ausdruck gegeben, und deshalb bietet dieses Werk besonderes Interesse. Ibsen gibt in ihm spottend und höhnisch zu, es gebe auch solche Dichter, die von der Poesie fett werden und sich an ihr mästen, aber ihr Los ist wahrlich nicht beneidenswert. Denn solche Dichter sind elende Individuen, fade Dichterlinge, Poseure, tragikomische Gestalten, die die Erhabenheit der Poesie in den Kot zerren und an ihr Karriere machen wollen. Sie brauchen immer ein Medium, das ihnen die Geburt ihrer possenreißenden Ideen erleichtert, um am Ende zu beweisen, daß sie von der wahren, reinen Dichtkunst nur den Namen kennen, sonst aber sagen sie einige Phrasen her oder tischen ihre Ideen schauspielerisch auf. Diese Dichter verspottet nun Ibsen durch den Mund Falks, in dem er teils sich selbst, teils seine eigene Karikatur malt:

---

1) Nachlaß I, S. 339, 348.

Zwar heißt's, man ist Dichter oder keiner,
Doch wird wohl auch mal von der Prosa einer
Wie eine Gans gemästet, rigorös,
Mit Reimgewäsch naturschem Getös,
Daß all sein Innres, Leber, Seel', Gekrös,
Liegt's ausgenommen auf dem Küchenbrett,
Voll Lyrikschmalz ist und Rhetorikfett.

— — — — — — — — — — — —

Bedecken Sie mein Aug' mit Blindheitsschimmel,
So dicht' ich Ihnen von dem lichtsten Himmel;
Verschaffen Sie mir auf vier Wochen bloß
Ein wühlend Weh, ein tragisch Heldenlos,
So sing ich Ihnen Hymnen zum Entgelt!
Am besten fänd ich meine Sach' bestellt,
Würd mir ein Weib, Licht, All, Gott, Sonne, Welt! [1])

Erinnert dieser phrasenhafte Redeschwall nicht an die komischen Übertreibungen des unsterblichen Hirsch Hyacinthos in Heines „Bädern von Lucca"? Auch er will mit verbundenen Augen die berühmtesten Bilder erkennen, auch er kennt alle Dichter — auswendig, — dem Namen nach natürlich. Solche Hyacinthosdichter gibt es immer viele, und auf sie richtet Ibsen eben seine Pfeile. Denn der wahre Dichter ist immer von solchen Mistgeschöpfen himmelweit entfernt, wie die reine Schönheit von der Karikatur. — Der wahre Dichter betrachtet sich stets für den Priester im Tempel der Wahrheit, den er im Weltgedränge verteidigen und behüten muß. Es genügt nicht, von einer lichten Höhe dem Kampf und Gewühl der Weltgeschichte zuzuschaun, man muß in die Speichen eingreifen und den Sieg für die Menschheit erkämpfen. Die Dichtung muß aufhören Stubendichtung zu sein und anfangen, eine weltbewegende und verändernde Kraft zu werden. Sonst gleicht sie einer Treibhaus-

1) Werke III, S. 92 f.

pflanze, die künstlich gepflegt, ohne Licht und Sonne ihr Dasein fristet. Deshalb deklamiert Falk weiter:

Im Weltgedränge steh' der große Tempel,
Darin der Wahrheit stolzes Domizil.
Es gilt nicht mehr wie in Walkürentagen
Dem Kampf aus sichrer Höhe zuzuschaun —
Nein, seine Schönheit an das wüste Graun, —
Wie St. Georg sich an den Lindwurm — wagen,
Mit Adlerblick die Schlacht zu überfliegen.
Und, sollt' er auch dem Wirrwarr selbst erliegen,
Noch hoffen: hinterm Nebel wird es helle —;
Das sei die Fordrung, die ein Mann sich stelle!

— — — — — — — —

Der grauen Stubendichtung sei entstrebt,
Im Freien draußen sei mein Lied gelebt,
Die Gegenwart, sie zittre meinen Streichen —
Ich oder die Lüge — eins von uns soll weichen![1])

Man muß also, meint unser Dichter, das Leben miterleben, mit der Lebenslüge und Unschönheit der Welt kämpfen, um dem Lichte der Wahrheit den Weg zu bahnen, so lange bis man entweder siegt oder siegend erliegt.

Es gibt auch solche Dichterlinge, die einen großen Dichter spielen, mit allerlei Zeit- und Gelegenheitsware erscheinen, Propheten der Zeit vorgeben, aber im Grunde genommen nichts sind und statt die Zeitgenossen zu geißeln, mit ihnen allergnädigst schmollen. Dort wo man gegen die Fehler und Gebrechen der Mitmenschen laut aufbrausen sollte, dort erscheinen diese Dichter wie Lämmer. Sie verspottet eben Schwanhild in den Worten, die sie an Falk richtet:

---

1) Werke III, S. 159.

Ich seh' Sie, nicht als Falken, nein, als Drachen,
Als Dichterdrachen, der, papierbeleibt
Als eignes Ich ein Unding ist und bleibt,
Und den erst Schnur und Wind zu etwas machen.
Die Brust — von Wechseln auf ein früh und spät
Erhaßtes Poesiegold übersät;
Ein Bündel Epigramme jede Schwinge,
Wild flatternd, aber zahm wie Schmetterlinge;
Der lange Schweif ein stolzes Zeitgedicht,
Das der Gesellschaft Fehler geißeln sollte,
Doch allerhöchstens einmal säuselnd schmollte,
Vergaß der ein' und andre seine Pflicht.[1])

So ein Dichter hängt von verschiedenen günstigen Umständen und Gelegenheiten ab, die ihn zum Dichter machen, da sein eigenes Ich einer Null gleicht und er von der Eingebung des Augenblicks und seiner Persönlichkeit nicht sprechen kann. Und solcher „Schöpfer" gibt es viele, die sich von der Gesellschaft auf das Piedestal der Dichtkunst erheben lassen, um von dieser Höhe aus die gesellschaftlichen Zustände und das geistige Niveau ihrer Mitmenschen zu belächeln.

Aber nicht dies ist das Lebensprogramm eines wahren Dichters. Er muß sich Bürger seiner Zeit und seiner Gesellschaft fühlen, er muß sie kennen und durchschauen, sich von ihr befruchten lassen, aber auch auf sie persönlichen Einfluß ausüben, denn sonst verliert er für seine Zeit und die Zeit für ihn jeden Wert, jedes Interesse, und er lebt einsam, vergessen und unbeachtet dahin. Dies betont auch Falk:

Ein Mann soll Bürger seiner Tage sein,
Doch auch zugleich ihr Bürgerleben adeln.
Wohl nichts entbehrt der Schönheit ganzer Gunst;
Doch sehen und verstehen, das ist die Kunst.
Nicht jedermann, der von Beruf ein Töpfer,
Ist deshalb schon ein Künstler, schon ein Schöpfer.[2])

1) Werke III, S. 125.
2) Werke III, S. 176.

Man muß also in seinem Beruf ein Künstler sein. Man muß sich bilden, entwickeln, vervollkommnen, adeln, um die Rolle spielen zu können, die uns zufällt. Diese Rolle hat der Dichter, und zwar nicht nur jener, der in gebundener Form seinen Gedanken und Gefühlen Ausdruck verleiht, sondern überhaupt jeder in seinem Beruf, wenn er ihn dichterisch behandelt und nicht zum alltäglichen Handwerk erniedrigt. Dichterisch behandeln aber heißt — ihn ausüben mit dem Ideal in Herz und Sinn, denn:

> Als Dichter, ja — denn das ist jeder Mann,
> Ob er als Lehrer, Priester, Redner handelt,
> Ob er im Geistwerk oder Handwerk kann,
> Der mit dem Ideal vor Augen wandelt.[1])

Zum Dichter muß man unter den Sterblichen auserkoren sein. Die Dichtkunst läßt sich nicht erlernen wie ein Handwerk. Dichter wird man durch die Gabe des Leids. Das ist Ibsens bekannte Theorie. Wer ein großes, erschütterndes Leid über sich kommen ließ, wen es bis ins Innerste ergriff und seine zartbesaitete Seele mächtig erzittern ließ, wem es aus den Tiefen die reinsten Gefühle weckte und in Liedern erklingen ließ — der wird zum Dichter, zum Skalden seiner Zeit. Es handelt sich nicht darum, daß jeder Dichter seine Gedichte gleich aufs Papier bringe, im Gegenteil, Ibsen behauptet an einer Stelle in den „Kronprätendenten“, daß „ungedichtete Lieder stets die schönsten sind,“ denn wenn sie das Tageslicht oder die Druckerschwärze erblicken, da werden sie von der Alltäglichkeit entheiligt und besudelt. Damals aber, wenn sie in der Stunde der Eingebung den Tiefen des Geistes entsteigen, wenn sie in der Stille des heiligen Augenblicks entstehen, dann ist man erst recht

1) Werke III, S. 193.

Dichter, dann fühlt man doppelt so rein und erhaben sein Leid, dann ist man Priester der Kunst, der nichts auf Erden gleicht. Deshalb sagt auch der Skalde Jatgejr in den „Kronprätendenten“ von der Dichtkunst: „Die Skaldenkunst erlernt man nicht. — Ich empfing die Gabe des Leids, und da ward ich Skalde. — Ich brauchte das Leid; es mag andre geben, die den Glauben oder die Frau da brauchen — oder den Zweifel — ja, aber dann muß der Zweifler stark und gesund sein.“ Die Macht also, die den Dichter zur dichterischen Tat weckt, sei sie die oder jene, muß immer etwas vom Leid an sich haben, sie muß gesund sein, nicht krankhaft. Wenn es der Zweifel ist, so darf der Zweifelnde an seinem Zweifel nicht zweifeln, denn sonst wird er ein Spielball dessen, was ihn zum Dichter machen soll. So ein Zweifler ist kein Schöpfer, sondern krank und bemitleidenswert.

Mit den Gedanken eines Dichters, die ungeboren in seinem Geiste schlummern und erst einer nach dem andern empfangen werden, Leben bekommen und geboren werden, ist es wie mit den Königsgedanken: „Sie fliegen am höchsten und gedeihen am besten, wenn ringsum nächtliche Stille ist. — — — Kein Lied wird beim Licht des Tages geboren; man kann es wohl aufzeichnen im Sonnenschein; aber gedichtet wird es in einer stillen, nächtlichen Stunde.“[1]) Die Bedeutung des Leids für den Dichter erklärt Ibsen in dem Gedicht „Die Träne“ (1851), in dem er eben davon spricht, wie er zur Überzeugung kam, von welch erlösender Macht für den Dichter das Leid sei. Oft hat er sich nach dem Weinen erlöst und frei gefühlt, und bevor noch die Träne in seinem Auge erglänzte, ward sie bereits für sein Leid ein Grab. Damals aber war ihm die ganze Macht des Leids für den Menschen noch unbekannt. Er wurde sich ihrer erst später bewußt, da er sich der Dichtkunst ergab,

1) Werke III, S. 301.

Bis daß sich mir zum erstenmal
Ein Dichterlied erschloß!
Da schmolz im warmen Tränenstrahl
All dunkler Drang in mir und floß
Einher in Harmonie; —
Da stand ich vor der Macht gebeugt,
Die tief in allem Schönen zeugt,
Da ging mir auf, zum erstenmal,
Der Träne Poesie.[1])

Die Bedeutung des Leids für das dichterische Genie in Ibsens Theorie ist wahrscheinlich auf Kierkegaards Einfluß zurückzuführen. Was diesen Einfluß überhaupt anbetrifft, so sind die Meinungen geteilt. Die einen Kritiker folgen den Angaben Ibsens, der behauptet, er habe von Kierkegaard sehr wenig gelesen und leugne deshalb seinen Einfluß auf sich,[2]) die anderen, denen auch ich mich anschließen muß, meinen, Ibsen habe sich, wie so oft, selbst getäuscht und war zu stolz, um einen Einfluß zuzugeben. Henrik Jaeger z. B. gehört zu denjenigen, die im „Brand" keinen Einfluß Kierkegaards sehen, obwohl er ganz klar ist, doch aber fügt er in einer Anmerkung hinzu: „Ein einziger Blick in diese Hefte (Kierkegaards Flugblätter: „Der Augenblick") konnte Ibsen allerdings tiefe Anregung geben." Und er bestätigt weiter, daß unser Dichter, als er am „Brand" schrieb, ein wenig von „Entweder — oder" und „Der Augenblick" gelesen habe.[3]) Daß Ibsen sich mit Kierkegaard beschäftigte, bestätigt auch C. L. Due in seinen Erinnerungen und es konnte auch nicht anders sein, da es eine Zeit gab, in der die Ideen des originellen dänischen Philosophen und Christen die Luft tränkten. Alles oder nichts, Achtung vor der Individualität,

1) Nachlaß I, S. 18.
2) Vgl. Werke X, S. 72, 89, u. a.
3) Vgl. o. c. S. 165.

Treue gegen die Ideale, Verpfuschung des Lebens durch die Menge und ihr Christentum, das alles waren Ideen, die Kierkegaard mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit vertrat und die wir bei Ibsen so oft, am besten aber im „Brand" wiederfinden.[1]) Deshalb behauptet Grotte in einem Artikel „Ibsen und die Philosophie": „Der Philosoph, der die stärkste, bewußt ausgestaltete Einwirkung bei Ibsen erlangt hat, ist bekanntlich Kierkegaard." Diesen Einfluß — besonders auf „Brand" — sieht er in dem christlich-ethischen Grundprinzip, das der Held Ibsens vertritt, in dem Grundgefühl der Tragik alles Menschentums, „daß wir vor Gott immer Unrecht haben, mit allen Mühen und Nöten unser Dasein vor ihm nicht rechtfertigen können, gerade darum aber (nicht trotzdem!) müssen wir diesen aussichtslosen Kampf kämpfen."[2])

Dieser Einfluß Kierkegaards beginnt erst mit dem Werk „Kaiser und Galiläer" abzunehmen, da ihn jetzt Ideen der deutschen Philosophen, von denen im zweiten Kapitel dieser Arbeit die Rede ist, geistig befruchten. Besonders scharf und realistisch aber tritt der Einfluß des nordischen großen Einsamen im „Volksfeind" auf, obwohl er hier auf irdische Niederungen herabgezogen wird.[3])

Was die Bedeutung des Leidens für den Dichter anbetrifft, finden wir gleich am Eingange zu „Entweder — oder" in den sg. Διαψαλματα folgenden Aphorismus: „Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der heiße Schmerzen in seinem Herzen trägt, dessen Lippen aber laute Seufzer entströmen, die dem fremden Ohr wie schöne Musik ertönen. — — — Und die Menschen umschwirren den Dichter und sprechen zu ihm:

---

1) Vgl. Werke IV, Einl. S. 15; Collin o. c. S. 438; Brandes: Mod. Geister, S. 484 ff.; Aall o. c. S. 63, dagegen Woerner o. c. I, S. 180 ff.

2) Vgl. Einiges über I. S. 69.

3) Vgl. Brandes: Mod. Geister, S. 512, 529.

Sing uns bald wieder ein Lied, das heißt: mögen neue Leiden deine Seele martern, und mögen deine Lippen bleiben, wie sie bisher gewesen; dein Schreien würde uns nur ängsten, aber die Musik, ja, sie ist lieblich. Und die Rezensenten treten herzu und sprechen: So ist's recht, so muß es nach den Regeln der Ästhetik gehen. Nun, das versteht sich, ein Rezensent gleicht einem Dichter auf ein Haar, nur daß er nicht die Pein im Herzen, nicht die Musik auf den Lippen hat. Siehe, darum will ich lieber Schweinehirte auf Amagerbro sein und von den Schweinen verstanden werden, als Dichter sein und von den Menschen mißverstanden werden."[1])

Ibsen sah in dem Leiden überhaupt einen Faktor, der erzieherisch einwirkt und die innere Vervollkommnung des Menschen fördert. (Rosmer: „Der Schmerz adelt".) In dieser Hinsicht decken sich seine Anschauungen mit denen Nietzsches, der irgendwo sagt: „Das tiefe Leiden macht vornehm — es trennt" oder an anderem Ort: „Wohlbefinden, wie ihr es versteht, das ist ja kein Ziel, das scheint uns das Ende. Die Zucht des Leidens, des großen Leidens — wißt ihr nicht, daß nur diese Zucht alle Erhöhung des Menschen bisher geschaffen hat?"[2]) Wie weit erzieherisch das Leiden nicht nur auf einzelne Menschen, sondern auch auf ganze Nationen einwirkt, hat Ibsen unter anderem in seinen „Kronprätendenten" und im I. Teil von „Kaiser und Galiläer" gezeigt. Daher stammt auch sein Pessimismus, den Brandes sehr treffend als moralischen „Entrüstungspessimismus" bezeichnet hat. Charakteristisch ist in dieser Beziehung das Gespräch zwischen Brandes und Ibsen, das sie wahrscheinlich 1874 führten. Ibsen pries Rußland in hochtrabenden Worten und setzte lächelnd hinzu:

— „Ein prächtiges Land, all' die brillante Unterdrückung dort drüben!"

---

1) Kierkegaard: Entweder — Oder, S. 18.

2) cit. bei Reich o. c. S. 426.

— „Wieso?"

— „Denken Sie nur an all' die herrliche Freiheitsliebe, die dadurch erzeugt wird. Rußland ist eines von den wenigen Ländern auf Erden, wo Männer die Freiheit noch lieben und ihr Opfer bringen. Darum steht auch das Land so hoch in Poesie und Kunst."[1])

Manche Kritiker wollen bei Ibsen den Gedanken von der erzieherischen Macht des Leidens für den Dichter schon früh in seiner „Komödie der Liebe" ausgedrückt sehen.[2]) Und man muß auch zugeben, daß obwohl die Tendenz der Komödie überhaupt satirisch ist, doch in der negativen Hülle dieser Gedanke ausgesprochen ist. Der Dichter spielt in seinem Verhältnis zu dem Leser eine wichtige Rolle, indem er ihn zum Mitschaffen, zu einer unbewußten geistigen Mitarbeit anspornt, die einen veredelnden Einfluß auf seine innere Entwicklung ausübt. Die Schilderung des gegebenen Stoffes muß aber schlagend sein, wenn sie zum Gefühl und zu den Anschauungen des Lesers sprechen soll. Dann entwickelt sich zwischen dem Schaffenden und Empfangenden ein Austausch von Eindrücken, die beiderseits Gestalt anzunehmen trachten, in Worten, Taten usw. So faßt Ibsen das Verhältnis zwischen Dichter und Leser auf, das er in einer seiner Reden folgendermaßen bezeichnet: „Wenn die Schilderung einigermaßen zutreffend ist, legt der Leser seine eigenen Gefühle und Stimmungen herein. Man schreibt das dem Dichter zu. Aber nein, dem ist nicht so: man dichtet hübsch und fein um, ein jeder nach seiner Persönlichkeit. Nicht nur die, die schreiben, sondern auch die Leute dichten, die lesen; sie sind Mitdichter — sie sind manchmal poesievoller als der Dichter selbst."[3]) Denn oft lösen seine Worte bei ihnen Gefühle und Stimmungen aus, die er nicht besaß, die weit

1) Vgl. Mod. Geister S. 494 f.

2) z. B. Brünnings o. c. S. 17.

3) Werke I, S. 535.

schöner und poetischer sein können als die seinigen. Dies eben heißt auf den Leser wirken, seinen Geist in Schönheit und Entzücken versetzen, der adelt und erhebt.

Als ein Herr Ibsen riet, einen Kommentar zu seinen Werken zu schreiben, antwortete er: „Nein, das wäre nicht richtig von mir. Sehen Sie, jetzt behandle ich das Publikum, wie ich will; ich nehme es vor, schildere es und verwerte es nach meinem Gutdünken. Dann ist es aber nicht mehr als billig, daß umgekehrt auch das Publikum mit mir verfahren kann, wie es will. Jeder mag für sich in das, was er liest, seine Auffassung hineinlegen."[1]) Diese Äußerung ist für Ibsens Freiheitsdrang sehr charakteristisch. Der Künstler muß seinem Stoffe gegenüber völlig frei sein, wie der Genießende dem Kunstwerk gegenüber. Das erhabene Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, Schaffendem und Empfangendem beruht auf gegenseitiger — Freiheit. Wenn der Dichter von diesem Standpunkte ausgeht, so wird er auch eine entsprechende Stellung zur Kritik einnehmen, die nicht imstande ist, in die innere Schöpfungskraft des Dichters einzudringen und nur das Oberflächliche beurteilt. Wenn der Kritiker das individuelle Gepräge des Gedichtes nicht versteht und nicht beurteilen kann, sondern von dem Dichter verlangt, daß er nach seinem Gutdünken schaffe, so ist er ein schlechter Kritiker und eine solche Kritik soll für den Dichter kein Hindernis bieten, auf seinem Wege fortzuschreiten. Schädlich für den Dichter ist, wenn er sich vor solchen äußeren Einflüssen nicht zu hüten weiß, sondern ihnen seine Individualität preisgibt. Er setzt sich nämlich der Gefahr aus, seine Dichterkraft einzubüßen und das Erlebte von dem Durchlebten nicht mehr unterscheiden zu können. Ibsen hat das oft an sich selbst erfahren und wenn er der verständnislosen Kritik gefolgt wäre, er hätte nie seine Lebensaufgabe erfüllt. Deshalb ermahnt er Magdalene Thoresen in dem Briefe vom 29. Mai 1870: „Die

1) cit. bei Aall o. c. S. 239, Anmerk.

meisten kritischen Einwände reduzieren sich im allgemeinen in ihrem innersten Wesen auf einen Vorwurf gegen den Verfasser, daß er selbst ist, denkt, fühlt, sieht und dichtet wie er selbst, statt zu sehen und zu dichten, wie es der Kritiker getan hätte, — wenn er gekonnt hätte."[1])

Aber nicht nur das Leben im gewöhnlichen Sinne des Wortes, d. h. die Menschen und ihre Handlungen bilden für den Dichter das Material, aus dem er seine Werke schafft. Der wahre Dichter muß sich auch mit der Natur eins fühlen, er muß den Geheimnissen zu lauschen verstehen, die ihm der Wald zuflüstert, der murmelnde Bach zuraunt, er muß die Sprache der Natur, dem Laien unverständlich und bedeutungslos, in dichterische Worte kleiden können, sonst bleibt sein Gedicht leblos und eintönig. Die Romantiker verstanden es, die scheinbar leblose Natur zu beleben und sie als lebendiges, fühlendes, leidendes oder sich freuendes Wesen, das mit dem Menschen mitfühlt und mitlebt, in die Poesie einzuführen. Ibsen selbst war ja in seiner Jugend Romantiker, zahlte dieser Richtung seinen Tribut und aus dieser Zeit eben stammt sein folgendes Credo:

Das Lied, das tönt
In des Wildbachs Rauschen, —
Der Sang, dem bebend
Die Birken lauschen, —
Was lockt im Walde
Mit mächtigem Schall,
Weckt aus den Saiten
Den Widerhall.[2])

Schon damals aber kam unser Dichter über diese Romantik durch seine originellen Anschauungen von dem Zweck der Dichtkunst hinaus. Schon damals mußte seine Poesie von einer

1) Werke X, S. 141.
2) Nachlaß II, S. 7.

Idee getragen werden, die den Grund jeder wahren Dichtkunst bildet. Dahin erklärte er sich auch die Bedeutung der Geister, Gnomen usw., mit denen die Romantiker so gerne ihre Werke auszustatten pflegten. Eine interessante und merkwürdige Anschauung in dieser Beziehung enthält die „Johannisnacht“, in der Poulsen sagt: „Ich für mein Teil betrachte nun Nixen und Gnomen und dergleichen als symbolische Begriffe, womit in allen Zeiten die guten Leute den Ideen Ausdruck verliehen haben, die sie nicht mit der richtigen, wissenschaftlichen Bezeichnung wiedergeben konnten. Dadurch also wird nun die Natur so interessant — so philosophisch bedeutungsvoll. — — — — Was wären wohl die Sagen und Märchen, wenn nicht wir, — die einen poetischen Blick mitbekommen haben, verständen, etwas Bedeutungsvolles, — etwas Philosophisches in sie hineinzulegen. — —[1])

Später hat sich Ibsen von der Romantik losgesagt und dem wirklichen Leben sein Augenmerk zugewendet, trotzdem aber hat er das Verständnis für die Natur und ihre Schönheit nie verloren. Die Natur bleibt ihm, wie wir bereits gesehen, das Medium, durch das er die Gefühle und Stimmungen seiner Helden oder seine eigene transponiert und ausdrückt. In dieser Richtung hat Ibsen scharfsichtig die Wichtigkeit der Natur für das dichterische Schaffen eingesehen und bei dieser Einsicht blieb er immer, obwohl ihn andere Lebensprobleme, tieferer und ernsterer Art, von Zeit zu Zeit von dem romantischen Trubel abzogen. Bemerkenswert ist in dieser Beziehung ein Gedicht aus Ibsens Nachlaß unter dem Titel „Die Stimme der Natur“ (1851):

Da sitzt nun ein Dichter einsam im Wald und lauscht den vielfachen, geheimen Stimmen der Natur. Sie verschmelzen harmonisch in seinem Innern und erwecken in ihm der Begeisterung Macht, kaum kann er den Pegasus im Zaum halten.

1) Nachlaß I, S. 373.

Da hört er eine Stimme („Es klang ein Urlaut vor Schöpfungsbeginne"), die ihn verspottet, daß er hier sitzt und lauscht, um draus Elegien zu schmieden. Und doch lehre ja jeden die Natur ihre Gesänge und Lieder, die er singen soll, wenn sie schon längst im Grabe ist, und immer, wenn er's tut, da träume sie selig von Himmelswonnen; oft aber vergißt man daran, vergißt den Klang, verpfuscht ihn, dann „stöhnt" sie im Grabe auf. Da schließt nun Ibsen wehmütig das Gedicht mit den bedeutenden Zeilen, mit hellseherischen Worten:

So wiegte Natur auch den Dichter als Knaben
Und schenkte ihm liebreich die teuersten Gaben.

Sie sang die freundlichen Weisen alle
Ihm vor, damit er allmählich sie lalle.

Singt später das kindliche Lied er noch immer,
Strahlt Mutter Natur im Freudenschimmer.

Doch lehrte die Welt ihn andere Weise
Dann seufzte in tiefer Trauer sie leise.[1])

Die Natur ist die beste Lehrerin des Dichters. In ihr lernt der Schaffende die Bedeutung der Gesetzmäßigkeit kennen, die Harmonie, in ihr sieht er die Schönheit verkörpert, die unvergleichbare Kraft, der keine menschliche gleichkommen kann. Er denke daran, daß „es wechseln die Zeiten", nur eins bleibt, immer dasselbe und unveränderlich, d. i. die Natur, denn

Doch ewig ist der Geist der Natur,
Er schlummert, sich zu erneuen.[2]) —

Die Dichtkunst lehrt uns nicht nur die Natur in ihrer Schönheit, erhabenen Größe und Wahrheit erfassen, sondern

1) Nachlaß II, S. 15 f.
2) Nachlaß I, S. 35.

auch das Leben im allgemeinen durch ihren Schleier schöner sehen als es in Wirklichkeit ist, und leichter seine Last ertragen. So verstand Ibsen das Verhältnis der Poesie zum Leben. Ein Problem, das ihn oft beschäftigte und mit dem er nie ganz im klaren war. Zwar hatte er selbst Augenblicke, in denen er das Leben als poesievoll betrachtete, aber auch ihn beschlichen oft Zweifel und Bangen, ob denn seine Dichtkunst ihm wirklich das Leben erleichtert und es auf rosigen Hintergrund malt. Er verzweifelte zwar nie und wenn er auch manchmal stark im Zweifel war, so kam er wahrscheinlich immer zu derselben Überzeugung, die er in einem Gedichte „An Sophie Thoresen“ (1857) ausgedrückt hat, in dem es unter anderem heißt:

Was ist eine Dichtung? Ein luftiger Palast,
Vom Geist im Innern des Menschen gezimmert,
Eine Kirche, durchflutet von heiterem Glast,
Ein Sternenhimmel, der funkelt und schimmert.

Doch das Leben ist selbst einer Dichtung gleich
Von Anbeginn an Märchen so reich,
So reich an schwellendem Singen und Klingen,
An Sehnsucht, frei sich empor zu schwingen.
Hinein in reiferer Tage Glück, —
Und wenn es geschah — was bleibt uns zurück?

Ibsen tritt gegen diejenigen auf, die voraussetzen, daß nur die Jugend voll Poesie ist. Im Gegenteil — sagt er —

Der Falter, der aus der Larve gestiegen,
Sieht vor sich ein reicheres Leben liegen
Als jenes, von dem die Larve geträumt,
Da Schlummer ins dunkle Gespinst sie gezäumt.

Denn wenn unser Kindheitsgedicht zu Ende ist, da beginnt erst ein neues, wahres Leben, das von der Poesie unserer Jugend

bestrahlt wird, und unserem weiten Weg leuchtet. Auf diese Weise verwebt sich der Zusammenhang zwischen einst und jetzt, er spinnt sich immer fort und fort bis ans Ende des Lebens. Und besitzt man den Frohsinn, das freie und straffe Denken und den Glauben der Jugend,

Dann hast Du im Kampfe des Lebens die Waffe,
Dann hast Du den rettenden Anker der Not.[1])

So sieht ein Leben als Dichtung aus, das ist die Bedeutung der Poesie für das Leben. Dieses wahre Leben muß aber der Dichter wirklich sehn und verstehn, nicht den Poseur geben, der das oberflächliche Schöne in Reimen schildert. Eine köstliche Ironie in dieser Beziehung enthält das Gedicht „Der Knabe im Beerenschlag" (1851), in dem Ibsen eben solche Dichter aus der Stadt verspottet, die sich mit dem Idyllisieren der Natur abgeben und den Ernst des Lebens nicht sehen, in sein Inneres nicht zu dringen vermögen, sondern wässerige Poesie betreiben.

Da kommt nun so ein Jägerdichter in den Wald, um ein poetisches Bildchen zu erjagen. Das Schicksal ist ihm günstig, denn er sieht im dichten Hag einen Knaben mit bloßen Sohlen, der Beeren sammelt. Flugs nimmt er Notizbuch und Bleistift und schreibt ein idyllisches Gedicht, in dem er das reizende Naturbild in einigen Zeilen malt und mit den Worten schließt:

Froh ist er, wie drinnen im Walde
Die Vöglein, die jubeln in Glück.
Von Blumen besät ist die Halde;
Er sammelt sie, Stück für Stück.

Da oben aber, auf einer Föhre, sitzt ein Eichhörnchen und verspottet den sinnigen Dichter, denn

1) Nachlaß I, S. 88 f.

Es weiß ja, um Blumenpflücken
Ist's nimmer dem Knaben zu tun —
Nach Beeren nur muß er sich bücken;
Die Not läßt nicht müßig ihn ruhn.

Es sieht ja zur Morgenstunde
Ihn täglich durchsuchen den Ort;
Doch niemals mit blauschwarzem Munde
Zog wieder des Weges er fort.

Er trägt — und muß weit damit laufen —
Die Ernte zur Stadt hinein,
Ein Brot zur Erquickung zu kaufen
Dem kränklichen Schwesterlein.[1])

So stellt sich die Kehrseite des Verhältnisses zwischen Poesie und Leben dar. Wer diese zwei Elemente von einander nicht zu trennen weiß, dem ist die Dichtkunst keine Kunst, sondern eine Spielerei, dem ist sie kein Lebenszweck sondern ein Zeitvertreib. So ein Dichter wird nichts sehen, er betastet nur oberflächlich die Schönheit der Erscheinungen und bringt sie in hochtrabenden Worten aufs Papier. Ihm fehlt die Einsicht des Zwecks und der Lebensanschauung.

Die dichterische Begabung ist Ibsen eine heilige Pflicht, der er sein Leben aufopfern will. Deshalb ist er auch dagegen, daß der Dichter sich anderen Beschäftigungen hingebe. Besonders hebt Ibsen hervor, daß der Dichter jeden Frohndienst vermeide, denn dies bedeute den Tod seiner geistigen Produktion. Davon schreibt er eben in einem Briefe an Björnson vom Jahre 1867: „Lieber Björnson! Willst Du Dich wieder mit dem Theater einlassen? Du hast da freilich eine Mission zu erfüllen; aber Du hast ja doch eine Mission, die Dir näher liegt: in Deiner eigenen Dichtung. Ja, wenn nur Zeitverlust die Folge wäre,

1) Werke I, S. 224 f.

dann könnt' es noch hingehen; wenn alle dichterischen Gesichte, Stimmungen, Bilder nur beiseite träten, um sich hernach zu melden! Doch so ist es nicht: Es kommen andere, aber was dazwischen liegt, das stirbt ungeboren. Die Theaterfrone ist für einen Dichter eine sich täglich wiederholende Abtreibung der Leibesfrucht: die bürgerlichen Gesetze belegen so etwas mit Strafe; ich weiß nicht, ob unser Herr Gott freier gesonnen ist. Vergiß nicht, lieber Björnson, — Begabung ist kein Recht, sie ist eine Pflicht."[1])

---

1) Werke X, S. 103.

Plastische Kunst

Ibsens Anschauungen über die plastischen Künste sind sehr spärlich. Paulsen behauptet in seinen „Erinnerungen", daß Ibsen die Kunstwerke wenig verstand, er befaßte sich auch nicht mit ihnen, war in dieser Hinsicht reserviert, ganz anders als auf dem Gebiete der Dichtung.[1]) Diese Meinung aber ist insofern zu berichtigen, daß unser Dichter sich theoretisch zwar mit den plastischen Künsten sehr wenig befaßte, sie interessierten ihn jedoch und er suchte sie zu verstehen; das beweisen seine Briefe aus Italien, denen wir im folgenden nachgehen, darauf weisen auch seine fleißigen Besuche der Bildergalerien in Dresden und München hin.

Für die Schönheiten der Plastik blieb er nie unempfänglich. Er beobachtete sie von einem originellen und individuellen Standpunkte aus und folgte in seiner Bewunderung oder seinem Tadel keinen herkömmlichen Urteilen oder der Stimme der Menge. Nichts Hergebrachtes konnte ihn beeinflussen und zu einer anderen Auffassung verleiten. In Italien erweiterte sich sein Schönheitsgesichtskreis, unter dem Einflusse der frohen, heiteren Südlandschaft vertiefte er ihn, hier schenkte er der Antike und der Renaissancekunst volle Aufmerksamkeit, in München und Dresden setzte er sein Studium der Kunst praktisch fort.

---

1) Vgl. o. c. S. 145.

Seine Äußerungen über die Kunst der Antike und der Renaissancezeit, die er seinen Freunden gegenüber brieflich tat, erscheinen uns deshalb so ungewöhnlich und originell, weil sie von der gewöhnlichen Schablone abweichen, immer eine stark subjektive Färbung tragen und eine allmähliche Entwicklung des Kunstverständnisses offenbaren. Nach und nach scheint Ibsen die neuen Schönheitseindrücke in sich aufzunehmen, sie zu durchleben, bis er sich ihres Wertes bewußt wird. Er unterscheidet sich in dieser Beziehung von anderen Dichtern und Künstlern, die berauscht und schönheitstrunken Italien besuchten. Ihn findet das Land und seine ruhmvolle Vergangenheit zurückhaltender, kühler, aber desto tiefer und inniger empfangend.

Außerdem bemerken wir bei Ibsen noch etwas, was uns geradezu erstaunt und seine Individualität bewundern läßt. Er betrachtet die italienischen Kunstwerke unter einem speziellen, eigentümlichen Gesichtswinkel. Sie bilden für ihn Offenbarungen einer anderen Kunstart und zwar der dramatischen Kunst, die sein Gebiet war. Deshalb erwähnen wir auch seine Anschauungen über die Plastik an dieser Stelle eben, als eine Art Vorspiel zu seinen dramatischen Anschauungen. Wie sich dieser Einfluß der italienischen Kunstwerke in seinem Geiste gestaltete und festsetzte, sehen wir auch in diesen seinen Werken, die entweder unmittelbar in Italien entstanden oder deren Keime auf italienischem Boden aufgingen. („Brand“, „Kaiser und Galiläer“.)

Der nordische Dichter, der von seiner Bühnenarbeit in Norwegen in das Land der antiken Schöpfungen geriet, konnte anfangs zwischen seiner Persönlichkeit und den Bildwerken keinen Berührungspunkt entdecken. Er vermißt in ihnen das, was er dort oben in seiner Heimat während seiner dramaturgischen Tätigkeit als das Prinzip jeder Kunst ansah, nämlich die Illusion der Wirklichkeit. Außerdem sah er damals noch nicht das, was ihm erst später aufgehen sollte, nämlich den individuellen

Zug der antiken Kunstwerke und die Gesetze der Schönheit, nach denen sie entstanden und die sie belebten. Er sah sie alle durcheinander mit denselben Augen an, nirgends entdeckte er einen individuellen Unterschied, ein persönliches Gepräge; nur bei einem Michelangelo sprach ihn dessen prometheisch-zügellose Gewalt und Schwungkraft an.

Dies klagt er auch Björnson in einem Briefe vom 16. September 1864: „Aber zur Antike kann ich noch nicht in ein rechtes Verhältnis kommen, — ich begreife ihren Zusammenhang mit unserer Zeit nicht, ich vermisse die Illusion und vor allem den persönlichen und individuellen Ausdruck im Kunstwerk wie beim Künstler, und ich kann mir nicht helfen: ich sehe oft nur Herkömmlichkeiten da, wo sich nach der Behauptung anderer Gesetze finden. Es kommt mir vor, als ob die Werke antiker Plastik genau wie unsere „Kaempeviser" mehr von der Mitwelt geschaffen worden sind, die sie entstehen sah, als von diesem oder jenem Meister. Aber deshalb finde ich auch, daß so viele unserer Bildhauer gehörig fehlgreifen, wenn sie in unseren Tagen noch fortsetzen, „Kaempeviser" in Ton und Marmor zu dichten. Michelangelo, Bernini und seine Schule verstehe ich besser, — die Kerle hatten den Mut, zwischendurch einmal eine Tollheit zu begehen."[1])

Ibsen fehlt also in der Betrachtung der Antike das Verständnis für ihren künstlerischen Wert, er vermißt in ihr den Zusammenhang mit der Gegenwart, aus der ihm jede Kunstart entwachsen muß, wenn sie ihre — sagen wir — allgemein menschliche Bedeutung nicht einbüßen will. Es ist dieselbe Forderung, die er in seinen dramatischen Anschauungen zum Beispiel an die historische Tragödie stellt, von der wir im nächsten Kapitel noch näher sprechen. Selbstverständlich war diese Betrachtung der Antike oberflächlich. Ibsen verstand noch nicht in ihr

1) Werke X, S. 30f.

innerstes Wesen einzudringen und es zu begreifen. Das geschah langsam, doch schneller als Ibsen selbst es hoffen konnte. Denn schon einige Monate später (am 28. Jänner 1865) schreibt er an Björnson ausführlich über seine Fortschritte in dem Verständnis der Antike. Die charakteristische Stelle dieses Schreibens lautet: „Die Schönheit antiker Skulptur geht mir mehr und mehr auf. Es kommt blitzhaft, aber solch ein einzelner Blitz wirft Streiflichter über große Flächen. Erinnerst Du Dich der ‚tragischen Muse', die in dem Saal des Vatikans draußen vor der Rotunde steht? Kein Werk der Bildhauerkunst hier in Italien hat in dem Maße aufklärend auf mich gewirkt wie dies. Ich möchte behaupten, mir ist dadurch erst aufgegangen, was die griechische Tragödie gewesen ist. Diese unbeschreiblich hohe, große und stille Freude im Gesichtsausdruck, das reich mit Laub bekränzte Haupt, das etwas überirdisch Schwelgendes und Bacchantisches hat, die Augen, die zugleich in ihr Inneres und durch das Ziel ihrer Blicke hindurch und weit drüber hinweg schauen, — so war die griechische Tragödie. — Die Demosthenesstatue im Lateran, der Faun in der Villa Borghese und der Faun (des Praxiteles) im Vatikan (bracchio nuovo) haben mir ebenfalls reiche Einblicke in das Leben und Wesen der Griechen und alles in allem das Verständnis dafür eröffnet, was das Unvergängliche der Schönheit eigentlich ist. Wenn ich doch jetzt nur auch für mein Gebiet von dieser Erkenntnis Anwendung machen könnte! Michelangelos ‚Moses' in S. Pietro in vincoli hatte ich noch nicht gesehen, als ich Dir zuletzt schrieb; aber ich hatte darüber gelesen und darnach mir etwas konstruiert, das sich nicht ganz erfüllt hat; doch habe ich ihn erst einmal gesehen." [1]) — Die angeführte Briefstelle bestätigt uns eben am besten, worin die einzelnen Eindrücke, die auf ihn die antiken Kunstwerke machten, zusammenliefen. Sie beziehen sich in seinem Geiste auf das Drama. In

1) Werke X, S. 35 f.

der „tragischen Muse“ sieht er die Elemente und den Geist des antiken Dramas, seine dionysische Schönheit und Lebensfreude, die uns weit über das Irdische hinaushebt und in das Reich des reinen, ungetrübten Genusses erhebt. Die antike Tragödie stellt sich Ibsen als das höchste Schönheits- und Freudenideal dar, ähnlich wie sie Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie“ auffaßt.

Diese Kunstauffassung Ibsens erklärt uns auch das Schönheitsproblem, das er in „Kaiser und Galiläer“ berührt. Da heißt es doch: „Es gibt eine ganze herrliche Welt, für die Ihr Galiläer blind seid. Da ist das Dasein ein Fest inmitten Bildsäulen und unter Tempelgesängen, mit vollen schäumenden Schalen und mit Rosen im Haar. Zauberhafte Brücken spannen sich zwischen Geist und Geist, bis zu den fernsten Lichtern im Raum.“[1]) Ibsen sah in der griechischen Schönheit das geistige Element, die Harmonie zwischen Geist und Körper, die Kaiser Julian wiedererwecken will. Aus dieser antiken Schönheit, die mit der Schönheit des Christentums verschmolzen wird, soll das dritte Reich, eine neue Offenbarung der Schönheit, entstehen, die Schönheit der Zukunft, die uns noch ein Geheimnis ist. Wir ahnen ihren Inhalt, aber wir kennen ihn nicht. Also spricht Maximos: „Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt, und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat.“ Und wenn beide untergehen, das Reich des Fleisches und des Geistes, dann entsteht daraus etwas Neues, denn des „Fleisches Reich ist verschlungen vom Reiche des Geistes. Aber das Reich des Geistes ist nicht das abschließende, ebensowenig wie der Jüngling es ist. — — — Im dritten Reiche da wird herrschen Kaiser-Gott — Gott-Kaiser. Kaiser im Reiche des Geistes — und Gott in des Fleisches

---

1) Werke V, S. 27.

Reiche. Das ist das dritte Reich! — — Logos in Pan — Pan im Logos."

In diesen Worten hat Ibsen seine ganze Kunst- und Schönheitsphilosophie niedergelegt. In der Antike sah er das Reich des Fleisches, in dem Gott war, im Christentum sah er eine einseitige Herrschaft des Geistes und die Verachtung des Körpers; der Zukunft bleibt es vorbehalten, aus diesen zwei entgegengesetzten, sich aufhebenden Elementen ein drittes, höheres Schönheitsideal zu gebären, das Ideal des dritten Reiches. Dann — sagt Ibsen — „ist die Zeit nahe, da die Menschen nicht zu sterben brauchen, um als Götter auf Erden zu leben." [1]) Die neue Schönheit wird zur neuen Wahrheit werden. Derselbe Gedanke zittert noch in „Hedda Gabler" nach — mit einem höchst prosaischen Nachgeschmack.

Auf dem Gebiete der Architektur entsprach Ibsen die Antike zwar mehr als ihre Skulptur, doch findet er an ihr keinen solchen Gefallen wie an der Gotik. Die Gewalt des Mailänder Doms zum Beispiel imponiert ihm ähnlich wie die Urgewalt Michelangelos. Er bewundert seinen Plan, da er einen Künstler verrät, dem es gegeben war, sich bis in den Himmel zu wagen. In dem erwähnten Briefe an Björnson schreibt er: „Die Architektur (der Antike) hat mich mehr gepackt. Doch weder die Antike noch ihre späteren Erben sprechen mich so an wie die Gotik. Für mich ist der Mailänder Dom das Überwältigendste, was ich mir auf diesem Gebiete denken kann. Der Mann, der den Plan eines solchen Werkes aushecken konnte, der hätte auch in seinen Freistunden auf den Einfall geraten können, einen Mond zu malen und ihn in den Himmelsraum hinauszuschleudern." [2])

Bei einer anderen Gelegenheit hat sich Ibsen über manche Hauptgestalten der Renaissance ausgesprochen, und zwar in

1) Werke V, S. 74, 246 f.
2) Werke X, S. 31.

einem Briefe an Brandes vom 15. Juli 1869. Er schreibt hier unter anderem, daß er gewisse Sätze der Schönheit in der Kunst anerkenne und sich ihnen füge, aber nur dann, wenn sie sich auf das Wesentliche des Werkes beziehen und nicht auf gewöhnliche, äußere, traditionelle Vorschriften und Regeln hinauslaufen. Denn solche Bande hemmen den schaffenden Geist des Künstlers und berauben seine Schöpfung des originellen und individuellen Gepräges. Selbst und besonders Michelangelo, den ihm Brandes als Beispiel für seine Kunsttheorie anführt, hat gegen alle Vorschriften der Ästhetik ausgeschritten und da ergriff eben Ibsen die Gelegenheit, um über ihn und Raffael sein Urteil zu fällen. „Ich beuge mich — sagt er — natürlich den Gesetzen der Schönheit; aber um ihre herkömmlichen Reglements kümmere ich mich nicht. Sie führen Michelangelo an; nach meiner Ansicht hat keiner mehr gegen die Schönheitsüberlieferungen gesündigt als gerade er; aber alles, was er geschaffen hat, ist trotzdem schön: denn es ist charaktervoll, Raffaels Kunst hat mich eigentlich nie erwärmt; seine Gestalten sind vor dem Sündenfall zu Hause, — und überhaupt, der Südländer hat eine andere Ästhetik als wir. Er will das formal Schöne: für uns kann selbst das formal Unschöne schön sein, kraft der in ihm wohnenden Wahrheit.“ [1]) Mit dieser letzten Äußerung Ibsens läßt sich sehr treffend Hebbels Anschauung vergleichen, die er einmal über die subjektive Auffassung des Schönen ausgesprochen hat. Er sagte: „Was der Dichter getreu bildet, das ist schön; aus diesem würde sich aber eine Schönheit der Häßlichkeit folgern lassen.“ [2]) Und um diese Schlußfolgerung, die vom rein ästhetischen Standpunkte an und für sich richtig ist, ist es auch Ibsen zu tun.

1) Werke X, S. 128.
2) Tageb. I, S. 2.

Das Drama

Als Laube im Wiener Stadttheater „Nora“ zur Aufführung bringen sollte, erwähnte er in einem sich auf diese Aufführung beziehenden Briefe an Ibsen, daß „das Stück des Schlusses wegen der Kategorie »Schauspiel« nicht entspricht.“ Darauf antwortete ihm Ibsen am 18. Februar 1880 folgendermaßen: „Aber, verehrter Herr Direktor, legen Sie denn wirklich den sogenannten Kategorien einen so sehr großen Wert bei? Ich jedenfalls glaube, daß die dramatischen Kategorien dehnbar sind, und daß dieselben sich nach den vorhandenen Tatsachen in der Literatur richten müssen, nicht umgekehrt.“[1]) Diese Antwort kennzeichnet genau Ibsens Ästhetik, in der er — wie wir bereits bemerkt haben — ein Anhänger der Evolution, der Umwandlung war. Derselben Umwandlung, der nicht nur das materielle, sondern auch das geistige Leben des Menschen unterliegt, unterliegen auch die ästhetischen Kategorien, die sich den gegebenen Verhältnissen, beziehungsweise der gegebenen Individualität des Dichters unterordnen müssen. Deshalb können wir bei Ibsen von keinem ästhetischen System sprechen, sogar auf diesem Gebiete nicht, auf dem er sich am eifrigsten betätigte, d. h. auf dem Gebiete des Dramas, da er jeder systematischen Ästhetik abhold war. Seine Betrachtungen über dramatische Probleme sind sogar

1) Werke X, S. 282.

zahlreicher als andere, denn sie interessierten ihn mehr und gingen ihn auch näher an, trotzdem aber kann man von keinem abgerundeten Ganzen sprechen, da er viele Probleme unberührt ließ. Daraus ist zwar nicht zu entnehmen, daß er überhaupt ein Feind aller Kategorien war, daß er sie ganz verwarf, er legte ihnen bloß einen geringen Wert bei, wie Hebbel. Charakteristisch dafür ist die Übersicht der Bezeichnungen, die er seinen Werken beilegt. Im großen und ganzen unterscheidet er eigentlich nur zwischen Schauspiel und Lustspiel (Komödie). Selten nennt er seine Werke Drama (Catilina, Gespenster) oder dramatisches Gedicht (Hünengrab, Peer Gynt, Wenn wir Toten). Unter Schauspiel verstand er ein Drama, eine Tragödie usw. Übrigens verfolgen wir bei ihm in dieser Beziehung keine Konsequenz, denn warum sollten z. B. die „Gespenster" ein Drama sein und „Brand" nicht? — — Ibsen machte sich eben aus diesen Kategorien herzlich wenig.

*

Zum erstenmal finden wir eine längere prinzipielle Betrachtung über das Verhältnis des deutschen und französischen Dramas in der Besprechung von Gutzkows „Zopf und Schwert", das am Christianiaer Theater am 10. März 1851 aufgeführt wurde.

Ibsen sieht den Unterschied zwischen französischem (im weitesten Sinne dieses Wortes) und deutschem Drama darin, daß das französische Drama nur zur Aufführung bestimmt ist und erst in der Bühnenwelt zu seinem eigentlichen Wert gelangt. Der Franzose schreibt sein dramatisches Werk nicht in der Absicht, die Wirklichkeit, das wirkliche Leben und wirkliche Situationen zu schildern, sondern mit dem Gedanken, das Stück auf der Bühne zu sehen. Deshalb besitzt das französische Drama als Kunstwerk für sich keinen Wert und es verliert im Lesen, während der Deutsche im Drama seinen Ideen und Anschauungen, Betrachtungen und Bemerkungen Ausdruck gibt,

indem er die Gestalten so schafft, daß sie auch ohne die Bretterwelt ihr eigenes, geistiges Leben führen können. Der Leser ist dann imstande, sich auch ohne Bühne die Situationen auszumalen, die Leitmotive und den Zweck des Stückes, die Absicht des Dichters zu verstehn. Was also die Aufführbarkeit des Stückes anbelangt, stellt Ibsen — doch mit Unrecht — das französische Drama höher als das deutsche.

In der erwähnten Rezension heißt es nämlich: „Zwischen dem modernen Drama der Franzosen und der Deutschen gibt es namentliche Unterschiede. Das französische Drama (wir nehmen das Wort Drama hier natürlich in seiner eigentlichen Bedeutung als Schauspiel im allgemeinen) muß durch die Darsteller als vermittelndes Organ an das Leben geknüpft werden; erst dadurch gelangt es zur Existenz. Das Drama, so wie es aus der Hand des französischen Schriftstellers hervorgeht, ist noch unvollendet, und es entsprach seinem Begriff erst, wenn es durch die theatralische Darstellung in die Wirklichkeit geführt ist. Für den Franzosen hat das neuere Drama keine Berechtigung in der Leseliteratur, ebensowenig wie unsere Gebirgsbauern den Refrain als solchen anerkennen, wenn er nicht in einem Wechselgesang erscheint. Der deutsche Schauspieldichter dagegen schreibt sein Stück, ohne speziell die Theateraufführung vor Augen zu haben; kann es in der Form, wie es aus seiner Hand hervorgeht, auf der Bühne gespielt werden, ist's gut; wenn nicht, so kann es gelesen werden, und damit sieht er die Ansprüche, die man an das Drama stellt, gleichermaßen als erfüllt an; denn in Deutschland steht die Berechtigung des Dramas als Leseliteratur auf gleicher Stufe mit seiner Berechtigung als Theaterliteratur."

Wenn der deutsche Schriftsteller sich mit seinem Werke auf die Bühne verlegt, so schafft er es nach anderen Prinzipien und Gesetzen, die er gewöhnlich d. h. beim Lesestück nicht zu beobachten braucht. Dann aber fehlen dem Stücke die innere Einheit, Harmonie und Einfachheit, die einem wahren dramatischen Werke

inne sind, das immer auf Grund derselben Gesetze entsteht; ganz gleichgültig, ob es aufgeführt werden soll oder nicht. Die Charaktere, die er auf die Bühne bringt, müssen der Wirklichkeit entsprechen; wenn der Dichter sie aber zu weit und breit ausmalt, überschreitet er die Grenze, die das Drama seiner Natur gemäß der epischen Schilderung entgegensetzt, und gerät infolgedessen in Widerspruch mit den ästhetischen Forderungen. Diesen Umstand betont Ibsen in seinen weiteren Ausführungen:

„Hieraus folgt ganz natürlich — meint er — daß der Deutsche, wenn er für die Bühne schreibt, ganz andere Rücksichten beobachten zu müssen glaubt, als wenn er ein dramatisches Werk ohne diese besondere Absicht hervorbringt. Dieser Konflikt aber zwischen seiner generellen Anschauung vom Drama und den Forderungen, die er im einzelnen Fall zu erfüllen hat, offenbart sich darum auch in seiner Produktion und stört die Einheit, ohne die das Kunstwerk ein Ding der Unmöglichkeit bleibt. Denn, wenn er die Wirklichkeit zu packen glaubt, malt er die Charaktere und Situationen des Langen und Breiten aus, verfehlt aber eben dadurch seinen Zweck, da er die Grenzen des Dramas überschreitet. Und das deutsche Schauspiel verhält sich dann zum französischen wie ein tableau vivant zu einem Gemälde: dort treten die Formen in ihrer natürlichen Abrundung und mit ihren natürlichen Farben hervor; hier dagegen kommt es uns nur so vor — aber dies ist auch das einzig Richtige; denn ins Bereich der Kunst gehört nicht schlecht und recht die Wirklichkeit, sondern vielmehr die Illusion.“

Mit diesem letzten Satze Ibsens sind wir endlich zum Kern seiner Anschauungen über das Wesen des Dramas gelangt. Die Kunst hat überhaupt — wie wir bereits gesehen haben — den Zweck, das wirkliche Leben im Lichte unseres Geistes zu wiederspiegeln, oder wie es Ibsen nennt, die Illusion der Wirklichkeit, so wie sie uns erscheint, zu schaffen. Der dramatische Schriftsteller soll also seine Charaktere und Situationen, die der

Wirklichkeit entnommen sind, im Lichte der Kunst, — wie Schiller im Prolog zu „Wallenstein“ sagt — zeigen. Die Personen sollen weder zu ideal noch zu trivial sein, weder Teufeln noch Engeln gleichen, keinen von beiden, sie sollen an und für sich wirklich sein, und in der Erscheinung, als die Kunstgebilde des Dichters, diese Wirklichkeit illusorisch hergeben. Es handelt sich nicht um eine photographische Reproduktion der Wirklichkeit, sondern um ein Hervorbringen der Illusion der Wirklichkeit.

Wenn also in dieser Beziehung, d. h. in bezug auf die Illusion der Wirklichkeit die Franzosen prinzipiell dem Zweck der Kunst sich nähern, weil in ihren Stücken alles nur so „vorkommt“, so entfernen sie sich gleichzeitig von diesem Ziele dadurch, daß sie keine Menschen schildern, sondern etwas, was über dem Begriff Mensch oder unter ihm steht. Deshalb schließt Ibsen diesen Abschnitt seiner ästhetischen Betrachtung mit den folgenden Sätzen, in denen sich seine ganze Theorie der dramatischen Ästhetik verdichtet: „Damit ist nun aber keineswegs gesagt, daß das französische Drama irgendwelchen Vorzug vor dem deutschen hat; denn nun kommt es darauf an, inwieweit es die Forderungen, die es sich selbst gestellt hat, auch erfüllt. Wohl ist die unmittelbare Wirklichkeit unberechtigt im Reich der Kunst; aber das Kunstwerk, das die Wirklichkeit nicht in sich trägt, ist ebenso unberechtigt, und eben das ist die schwache Seite des französischen Dramas. Die Charaktere treten hier sehr häufig als reine Abstraktionen auf; denn um den Kontrast, das Steckenpferd des französischen Dramas, in seinem weitesten Umfang zu schaffen, geben die Personen sich entweder als Engel oder als Teufel, selten als Menschen. Befaßt sich dagegen der Deutsche mit der Wirklichkeit, die sonst im allgemeinen nicht gerade sein Feld ist, so tut er es gehörig — er malt uns nicht bloß Menschen, sondern sogar triviale Alltagsmenschen, so wie wir sie immer und überall sehen und hören; der Charakter des Alltagsmenschen aber ist vom künstlerischen Standpunkt aus keineswegs trivial; als Re-

produktion der Kunst ist er ebenso interessant wie jeder andere."[1]) Er wird es nämlich dadurch, daß er nicht wie im alltäglichen Leben auftritt, sondern daß er uns nur die Illusion der Wirklichkeit verschafft, indem ihn der Verfasser durch das Prisma seiner Kunst und individuellen Auffassung beleuchtet. Dadurch erscheint er, der triviale Alltagsmensch, als der Träger einer gewissen Idee, die wie jede Idee sich in ihrem innersten Wesen über die gemeine Wirklichkeit erhebt und gleichzeitig auch uns über sie hinaushebt.

Es ist daher gänzlich falsch und unberechtigt, vom Drama Pathos und gekünstelte Erhabenheit zu verlangen, wie man sie im 18. Jahrhundert im Theater sah. Ibsen hat nicht genug Worte, um diesen Unsinn ein für allemal aus dem Theater zu vertreiben und seine Zeitgenossen zu überzeugen, daß das Wesen des Dramas nicht darin bestehe, durch einen gewählten Stil, außerordentliche Situationen, übernatürliche Gestalten, gekünstelte Verzierungen und Verschnörkelungen zu wirken, sondern durch die Idee selbst, die dem Stoffe innewohnt, wenn der Schriftsteller ihn zu behandeln versteht. Denn wie der Bildhauer aus gemeinem Material Kunstwerke schafft, in denen sich nicht nur sein eigener Geist und sein prometheischer Gedanke, sondern auch der Geist der Zeit, der Weltgeist — wenn wir ihn so nennen dürfen — offenbart, so kann auch der dramatische Dichter in seinen Werken gewöhnliche, armselige Alltagsmenschen behandeln, ihre Not und Plagen, ihre Gedanken und Gefühle, und auf diese Weise im Drama die Idee des Lebens sich abspiegeln lassen.

Diese Begründung läßt sich nicht nur auf die sog. bürgerliche Tragödie anwenden, die Ibsen ihrem Höhepunkte entgegenführte, sondern kann sich mit derselben Folgerichtigkeit auch auf die historische Tragödie beziehen, mit der sich Ibsen theoretisch näher befaßt. In einem seiner Artikel tritt er dagegen auf, daß man an die Tragödie überhaupt traditionelle Ansprüche

1) Werke I, S. 291 ff.

erhebt, die ihrem Zweck und Wesen geradehin widersprechen. „Es ist nämlich zur Gewohnheit geworden — schreibt er — von ihr eine Hoheit, eine Lauterkeit der handelnden Personen, eine Größe der Gedanken und des Ausdrucks, des Willens und der Handlung zu fordern, die das ersetzen soll, was der Kothurn der Griechen bezweckt hat, — das Gefühl davon, daß wir über den Bereich der Alltäglichkeit herausgehoben sind. Doch gerade deswegen versagt die Wirkung meist; der Welt, welche die Dichtung beschwört, steht der Zuschauer fremd gegenüber — kein Band gibt es da, das uns mit dem kämpfenden und fallenden Helden verknüpfte, und darum wird sein Fall auch nicht von unserer Teilnahme begleitet."[1])

Unter diesen traditionellen Ansprüchen leidet am meisten die historische Tragödie, die immer kothurnenhaft behandelt worden ist, deren Helden, historische Persönlichkeiten, als auserkoren erschienen, die griechische Kothurnenhaftigkeit leiblich zu realisieren. Wenn man daher die Tragödie überhaupt von jedem künstlichen Pathos in Form und Inhalt fernhalten will, so muß man dies besonders bei der historischen Tragödie beachten, die wie keine andere Dichtungsgattung vielleicht zur Unnatürlichkeit, Übertreibung und Tendenz hinneigt. Seit Shakespeare schenken die Dramaturgen dieser dramatischen Gattung ihre volle Aufmerksamkeit. Wenn wir uns vergegenwärtigen, was über sie Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" sagt, was später Hettner, Hebbel und andere über sie schrieben, so wird uns klar, wieviel Gewicht man auf sie gelegt hat. Man wollte prinzipiell entscheiden, ob die historische Tragödie historische Persönlichkeiten und Situationen treu der Überlieferung nach behandeln soll, oder ob sie nur als Repräsentanten gewisser Ideen und Zeitströmungen zu erscheinen haben. Man wurde endlich einig darüber, daß der Dramatiker historische Situationen oder Ge-

1) Werke I, S. 370.

stalten im Drama einführen kann, ohne der geschichtlichen Überlieferung sklavisch zu folgen, denn es handelt sich in der dramatischen Kunst nicht um eine Kopie der Vergangenheit, die eventuell zum Historiker gehört, als vielmehr um einen Stoff, der als Hülle einer gewissen Idee erscheinen könnte. Der Dichter kann sich daher sowohl in bezug auf die geschilderten Begebenheiten als auch auf die einzuführenden Gestalten verschiedene Freiheiten erlauben, wie es z. B. Schiller im „Wallenstein“ oder Ibsen in den „Kronprätendenten“ getan hat. Die Gestalten müssen wahr sein, das ist die Hauptbedingung ihres Werts und ihres künstlerischen Wesens, denn „nichts ist groß, was nicht wahr ist“ — hat schon Lessing behauptet.

Bevor wir Ibsens Ansichten über die historische Tragödie kennen lernen, wollen wir daran erinnern, was vor ihm andere Theoretiker behauptet haben und zwar solche, deren Ausführungen er wahrscheinlich mittelbar oder unmittelbar kennen gelernt hat. In erster Reihe wäre hier Lessing zu erwähnen, dessen „Hamburgische Dramaturgie“ Ibsen nicht unbekannt blieb, als er sich in seinen ersten Jahren mit der Dramaturgie des Schauspiels eifrig befaßte.

Lessing gibt zu, daß der dramatische Dichter berechtigt ist, die historischen Begebenheiten zu dichterischen Zwecken zu ändern, wenn sie den geschilderten Charakteren entsprechen, d. h. ihr notwendiger Ausfluß sind. Denn — setzt er hinzu — „unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen, wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere, in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen, wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen, wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichen, ordentlichen Verlauf wahrnehmen, daß wir bei jedem Schritte, den er seine Person

tun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grad der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen selbst getan haben, daß uns nichts dabei entfremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben." Der Grund für diese Handlungsweise des tragischen Dichters liegt darin, daß die „Charaktere ihm weit heiliger sein müssen als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können, da hingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen." —

Und weiter heißt es als Begründung dieser Behauptungen: „Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann, die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind." Aber das letztere ist „ein weit verzeihlicher Fehler" als die Charaktere unwahrscheinlich und unbegründet zu schildern. So weit über das Problem der historischen Tragödie—Lessing. [1])

Auch Hebbel hat sich über die Grenzen des Historischen in der Tragödie geäußert und zwar in seiner Erwiderung an

1) Hamb. Dramat. Stück XIII und XIV.

Heiberg, betitelt „Mein Wort über das Drama", die uns seine dramatischen Anschauungen am eingehendsten schildert. Seine Ansichten decken sich im allgemeinen mit den trockenen, schwerfälligen Äußerungen Lessings,[1]) die er kunstphilosophisch begründet und erweitert. Bei Hebbel heißt es unter anderem: „Es fragt sich nun: in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte und inwiefern muß es historisch sein? Ich denke, so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtsschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen. Die materielle Geschichte, die schon Napoleon die Fabel der Übereinkunft nannte, dieser buntscheckige, ungeheure Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern wird früher oder später das menschliche Fassungsvermögen übersteigen, und das neuere Drama, besonders das Shakespearsche und nicht bloß das vorzugsweise historisch genannte, sondern das ganze, könnte auf diesem Wege zur entfernteren Nachwelt ganz von selbst in dieselbe Stellung kommen, worin das antike zu uns steht. Dann, eher wohl nicht, wird man aufhören, mit beschränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwischen Kunst und Geschichte zu forschen, und gegebene und verarbeitete Situationen und Charaktere ängstlich miteinander zu vergleichen, denn man hat einsehen gelernt, daß dabei ja doch nur die fast gleichgültige Übereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Porträt, nicht aber die zwischen Bild und Wahrheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man

1) Vgl. Hebbels Werke X, S. 41, wo der Verfasser das selbst bestätigt, auch S. 59f.

hat erkannt, daß das Drama nicht bloß in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern daß es schon in jedem seiner Elemente symbolisch ist und als symbolisch betrachtet werden muß, ebenso wie der Maler die Farben, durch die er seinen Figuren rote Wangen und blaue Augen gibt, nicht aus wirklichem Menschenblut herausdestilliert, sondern sich ruhig und unangefochten des Zinnobers und Indigos bedient."

Hebbel ist der richtigen Meinung, daß, abgesehen davon, ob der dramatische Dichter einen historischen oder gewöhnlichen Stoff als Vorlage behandelt, er nie etwas anderes geben kann als sich selbst. Alles andere, Sage, Geschichte oder eine gewöhnliche Begebenheit ist ihm nur ein Anhaltspunkt, von dem aus er seine eigenen Ideen und die Ideen seiner Zeit entwickelt, indem er sie in Formen und Gestalten symbolisiert, denn „die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte." [1])

Auf diesen Ausführungen Hebbels gründen sich auch Hettners Anschauungen über die historische Tragödie, die wir bereits im zweiten Kapitel kennen gelernt haben, und mit denen Ibsen noch im Jahre 1852 bekannt wurde. Es ist daher erklärlich, warum Ibsens Meinungen in dieser Beziehung von denen seiner Vorgänger sich nicht allzuweit entfernen, obwohl sie in den Einzelheiten voneinander abspringen. In bezug auf diese Kunstart sagt er: „Es gibt in der Poesie kaum eine Kunstform, die so wie die historische Tragödie Schwierigkeiten zu überwinden hat, um von dem lebendigen Interesse und der Liebe der Menge getragen zu werden; das ist auch ganz natürlich begründet in den Ansprüchen, die (künstlerisch) an die historische Tragödie gestellt werden müssen, sofern sie ihren Begriff erschöpfen soll, — Ansprüche, die allerdings selten befriedigt werden. Wir haben

1) Hebbel: Werke X, S. 15, 18.

Fakta der Geschichte zu verlangen, wohl aber deren Möglich-
eigentlich kein Recht, von der wahren historischen Tragödie
keiten, nicht die nachweisbaren Personen und Charaktere der Geschichte, aber den Geist und die Denkart des Zeitalters. In diesem Sinne wäre „Götz von Berlichingen" genau so gut eine historische Tragödie, auch wenn die Fabel vom Dichter ganz und gar erfunden wäre, während Schillers „Wilhelm Tell", „Wallenstein", „Maria Stuart" usw. unhistorisch sind, ebenso wie Shakespeares „Macbeth" u. a.; denn obwohl diese Werke historische Tatsachen darstellen, so beruht doch die Darstellung auf einer vollständigen Aufhebung jeder Eigentümlichkeit sowohl des geschilderten wie jeglichen anderen Zeitalters und Zeitgeistes."

Abgesehen von dieser prinzipiellen Forderung, die Ibsen nicht näher erklärt und die auch auf Schillers erwähnte Werke nicht ganz zutreffen, beruht der künstlerische Wert der historischen Tragödie nicht auf der größeren oder kleineren historischen Treue, sondern in der Kraft und Stärke, die der Dichter seinen Gestalten und Situationen einzuflößen versteht, damit sie diese oder jene Idee zum Ausdruck bringen, damit sie diesen oder jenen vom Dichter beabsichtigten Eindruck in uns hervorrufen. Dies hebt Ibsen in den folgenden Worten hervor: „Daß jedoch das Historische oder Nichthistorische ohne Einfluß ist auf den poetischen Wert eines Dramas, das muß einleuchten, und vielleicht tut der Dichter recht daran, die Forderungen, die an die historische Dichtung gestellt werden, nicht zu erfüllen, weil dadurch das Werk für das richtige Verständnis der großen Masse ein Buch mit sieben Siegeln bleiben müßte; denn bei ihr ist auf die nötigen Voraussetzungen nicht zu rechnen. Der wahre Beifall, der wirkliche Sieg des Dichters muß von der unmittelbaren Aneignung des Volks, nicht von einer durch historische Erinnerungen erhitzten Stimmung ausgehen." [1])

1) Werke I, S. 370.

Noch eine Forderung ist zu erwähnen, die Ibsen — wie Hebbel — an den dramatischen Schriftsteller in bezug auf das historische Drama stellt. Er verlangt nämlich, daß der dramatische Schriftsteller bei der Wahl des Stoffes sich nach den zeitgenössischen Verhältnissen richte, und solche Begebenheiten schildere, die ideell mit der Zeitgeschichte in Zusammenhang gebracht werden können. In der historischen Tragödie soll sich nämlich, wie in jedem echten Kunstwerk, die Zeit des Dichters abspiegeln und dadurch das Interesse der Zeitgenossen für sich erwecken.

Ibsen selbst hat dieses dramaturgische Postulat praktisch nirgends so gut verwirklicht wie in seinem „Kaiser und Galiläer", über den er an Edmund Gosse am 14. Oktober 1872 aus Dresden folgendes schreibt: „Ich arbeite täglich an ‚Julianus Apostata'. — — — — — Es ist ein Teil meines eigenen geistigen Lebens, den ich in diesem Buche niederlege: was ich schildere, habe ich in anderen Formen selbst durchlebt, und die Wahl des historischen Themas steht auch mit den Bewegungen unserer eigenen Zeit in einem engeren Zusammenhang, als man zunächst glauben sollte. Das halte ich auch für eine unumgängliche Forderung für jede moderne Behandlung eines so fern liegenden Stoffes, wenn es vom Standpunkt der Poesie Interesse wecken soll." [1]) Infolgedessen aber ist Ibsens „Kaiser und Galiläer" keine historische Tragödie im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern — wie Schillers „Maria Stuart" oder teilweise auch „Wallenstein" — eher eine Charaktertragödie, oder — wie Woerner meint — eine Schicksalstragödie, wenn man als Schicksal den Charakter auffaßt. [2])

Den Zusammenhang der historischen Tragödie mit der Zeit des Dichters betont auch Hettner in seiner Abhandlung über das Drama, wie wir es bereits (Kap. 2) gesehen haben — wäh-

1) Werke X, S. 200.
2) Vgl. o. c. I, S. 280 ff.

rend er von den historischen Charakteren, die der Dramatiker einführt, verlangt, daß sie psychologisch seien, denn „die historische Tragödie ist nun einmal wesentlich psychologische Tragödie." So eine psychologische Charaktertragödie im Sinne Hettners ist auch Ibsens „Frau Inger", in der der Dichter die Überlieferung vollständig frei behandelt hat. Auch darin steht Ibsen auf dem Standpunkte Hettners, der an einer anderen Stelle seiner Abhandlung behauptet: „Was geht uns denn in der Poesie die Geschichte als Geschichte an? Verliert sie denn nicht in dem Augenblicke, da sie in das Reich der Poesie eintritt, alle eigenen und selbständigen Rechte?" Und doch hat Ibsen in dieser Tragödie gegen eine wichtige Ansicht Hettners gesündigt, was sich auf den Einfluß der französischen Intrigenstücke zurückführen läßt, die damals in Christiania und Bergen unter Ibsens Leitung aufgeführt wurden, darin nämlich, daß er dem Zufall und den absichtlichen Mißverständnissen in seiner Tragödie zu viel Spielraum läßt. Hettner behauptet aber mit Recht: „Es ist das Grundgesetz aller tragischen Dichtung, nirgends findet in ihr der Zufall Spielraum."[1]) In den „Kronprätendenten" hält sich Ibsen zwar strenger an die geschichtliche Überlieferung, indem er nur die Zeit der Begebenheiten zusammengerückt hat, trotzdem aber hat er auch hier weniger eine historische als eine „psychologische Charaktertragödie" gegeben.[2]) Sagt doch Bulthaupt, der allzumäßige Bewunderer Ibsens, von diesem Stück: „Das ist keine fossile Historie, das ist immer wiederkehrendes und darum verständliches menschliches Leben."[3])

Außer diesen Erörterungen über das Drama und die historische Tragödie findet man in Ibsens Nachlaß eine Rezension des Studentenvaudevilles „Das Asyl auf Grönland", die Ibsen Gelegenheit bot, sich über die Studentenkomödie und das

1) Vgl. Jaeger o. c. S. 53ff. Reich o. c. S. 26.

2) Vgl. dazu Jaeger o. c. S. 126, Woerner o. c. I, S. 144, 384.

3) o. c. IV, S. 29.

Vaudeville theoretisch auszusprechen. Seine Ausführungen sind desto interessanter, da dieses Genre, das in Norwegen der Dichter Hostrup begründete, bei uns verhältnismäßig wenig gepflegt wurde und wir es sehr wenig kennen.

Die Studentenkomödie, die das Leben der Studenten behandelt, hat nicht den Zweck, seine rohen Außenseiten humorvoll und spaßig zu schildern, denn in diesem Falle würde sie der Kunst unwürdig sein. Sie soll, meint unser Dichter, wie das Drama überhaupt, eine gewisse Idee verkörpern, und zwar die, die der Student in seinem Leben verwirklichen kann, den Kampf, den er mit der bornierten Alltäglichkeit und dem Philistertum auf dem geistigen Gebiet führen soll. Der Sieg des Geistigen über das Irdische, des Hohen über das Niedrige, des Erhabenen über das Unschöne — soll die Leitidee der Studentenkomödie bilden, die natürlich der Dichter in einer entsprechenden, originellen Form zu behandeln hat.

Der Anfang dieser Ibsenschen Ausführungen lautet daher: „Die Studentenkomödie ist das Schauspiel, das uns den Studenten in seinem Streben und Trachten zeigt, das uns veranschaulicht, wie sich die Idee, die der Student repräsentiert, durch Konflikte mit ihren Gegensätzen entwickelt und ihrem Ziel entgegensteuert. Dies beschränkte Territorium, das die Studentenkomödie nicht überschreiten kann, ohne ihren Begriff aufzuheben muß notgedrungen bei den einzelnen Schöpfungen im Stoff eine gewisse Einförmigkeit und einen scheinbaren Mangel an origineller Auffassung hervorrufen; dies kann jedoch nicht anders sein, da jede Studentenkomödie notgedrungen dieselbe Grundidee entwickeln muß, nämlich die Darstellung des Geistigen, repräsentiert vom Studenten, wie es mit dem Nicht-Geistigen ringt, das hier als Spießertum in die Erscheinung treten muß. Alles, was man also von einem Schriftsteller dieses Genres verlangen kann, ist, daß er uns das eben Bezeichnete in einer neuen und selbständig aufgefaßten Form wiedergebe. Doch diese Isoliertheit, in der die

Studentenkomödie den übrigen dramatischen Kunstarten gegenübersteht, hat auch für den Autor ihre Vorteile bei der Beurteilung seines Stückes — oder müßte sie wenigstens haben; denn hier hat ja der Kritiker einen festen Ausgangspunkt und er braucht nicht mit verbundenen Augen umherzutappen, wie wenn von dramatisierten Erzählungen, dramatischen Idyllen usw. die Rede ist." [1])

Ibsen sieht also in der isolierten Stellung der Studentenkomödie allen anderen dramatischen Kunstarten gegenüber einen Vorteil insofern, daß sie nicht nur für die Masse der Zuschauer verständlicher sondern auch für den Kritiker leichter zu beurteilen ist, da er in sie nichts hinein- und nichts herauszuklügeln braucht, wie es bei anderen dramatischen Werken so oft der Fall ist. Die Studentenkomödie soll ja nicht gewaltige, erschütternde Situationen zur Darstellung bringen, keine himmelstrebenden Ideen schildern, den Zuschauer in die Tiefen der menschlichen Seele einführen, sondern nur diese eine Idee durchführen, daß auch das Studentenleben von einem höheren Gedanken getragen werden muß, wenn es nicht im Philistertum seiner Umgebung untergehen will. Die Studentenkomödie vertrete daher eine Tendenz, die auf den ideellen Gehalt des Studententums hinweist, der von den Alltagsmenschen gewöhnlich nicht begriffen oder übersehen wird. Erst im Lichte der Kunst, wenn auch einer einfachen und anspruchslosen, kommt er zum vollen Ausdruck und gewinnt das Verständnis des Publikums.

Das Drama soll nicht, wie schon erwähnt, das Leben photographieren, sondern nur die Illusion der Wirklichkeit schaffen, dabei aber das Ewige, Wahre, Unsterbliche derselben verkörpern. Diesem Charakter der Studentenkomödie entspricht auch ihre eigentümliche Form, d. h. die Form des Vaudevilles, in der sie — nach Ibsens Meinung — einzig und allein berechtigt ist. Und zwar aus manchen Gründen. Abgesehen davon, daß die

1) Nachlaß I, S. 159.

Form des Vaudevilles dem leichten, flatterhaften Leben des Studenten entspricht, tritt in ihr das lyrische Element des Lustspiels zurück und im Vordergrunde steht die Schilderung, also das epische Element, das die Idee durchleuchtet. Dieses epische Element des Vaudevilles erlaubt auch den Charakteren weniger Aufmerksamkeit zu schenken, da die Charaktere des Studenten doch nicht so individuell verschieden sind und die Situationen eher die Charaktere beeinflussen, was in anderen dramatischen Arten, im Lustspiel oder Schauspiel, nicht immer der Fall ist. Diese Einzelheiten sind in Betracht zu ziehen, wenn man an die Erörterung der Theorie der Studentenkomödie herantritt. Darauf beziehen sich folgende Gedanken Ibsens:

„Die Studentenkomödie tritt ja doch stets in einer Zweiteilung auf, d. h. zugleich als Studentenkomödie und als Vaudeville, oder vielleicht richtiger: die Idee, die durch die Studentenkomödie geht, drückt sich in der Form des Vaudevilles aus. Daß dies auf der gegenwärtigen Entwicklungsstufe der Studentenkomödie so sein muß, läßt sich leicht nachweisen. Im Vaudeville ist das epische Moment vorherrschend, indem die Situation die Charaktere beeinflußt und nicht umgekehrt; aber nur durch das epische Moment als Medium kann die Idee in ihrem Konflikt mit anderen Ideen hervortreten und veranschaulicht werden. Das Vaudeville bleibt deshalb auch die einzig brauchbare Form für die Studentenkomödie; das Lustspiel, der Gegensatz des Vaudevilles, kommt hier nicht in Frage, weil hier das lyrische Moment dominiert. — — — Das Vaudeville verlangt auch keine detaillierte Charakterschilderung, da die Charaktere hier, wie schon bemerkt, nur eine untergeordnete Bedeutung haben.“ [1])

In seinen weiteren Ausführungen befaßt sich Ibsen mit der Rolle, die die gesungenen Partien im Vaudeville spielen sollen. Wenn man zur Einsicht gelangt, daß im Vaudeville das epische

1) Nachlaß I, S. 16.

und nicht das lyrische Element vorherrschend ist, so erhellt daraus, daß das lyrische Element, in unserem Falle die Couplets, Gesänge usw. in bezug auf ihren Inhalt und ihre Rolle in die Handlung nicht derart eingreifen dürfen, daß durch sie die Handlung mehr oder weniger fortschreite, denn sonst entwickelt sie sich auf lyrischem, nicht aber episch-dramatischem Wege und das Vaudeville büßt seinen ursprünglichen Charakter dadurch ein.

Wenn sich aber trotzdem viele Verfasser von Studentenkomödien oder Vaudevillisten das erlauben, so begehen sie dadurch einen Fehler, der die Eigenart der Studentenkomödie abschwächt und vermindert. Ibsen zitiert solche Stücke (z. B. „Der Affe", „Die Verwandten"), in denen sich die Verfasser diese Verwechslung der Elemente zuschulden kommen ließen. Um aber den Eindruck des Unerlaubten zu verwischen oder zu entschuldigen, lassen sie die Personen gleich nach den Gesängen in den darauffolgenden epischen Dialogpartien alles das wiederholen, was die Gesänge enthielten, und wodurch die Handlung vorwärts geschritten ist, „um dadurch gleichsam dem Vorwärtsschreiten auf unzulässigem Wege eine Art künstlerischer Berechtigung zu verschaffen." Diese Rechtfertigung aber ruft den beabsichtigten Effekt keineswegs hervor, bestärkt vielmehr in dem Kritiker die Auffassung, „als hätten die Verfasser dieser Stücke selbst ihren Mißgriff eingesehen".

Dies betont endlich Ibsen in den Schlußzeilen seines erwähnten Artikels, die seine Behauptung folgendermaßen ausdrücken: „Was die Gesangsnummern anbetrifft, so ist so mancher Vaudevilleschreiber an dieser Klippe gescheitert. Man wird nämlich finden, daß er immer die Musik an den Stellen einsetzen läßt, wo der vorhergehende Dialog gewissermaßen ein abgeschlossenes Ganze bildet, und daß der Inhalt der Gesangsnummern eigentlich eine Wiederholung oder Erweiterung dessen ist, was der Dialog ausgedrückt hat, und dies ist die ursprüngliche Bestimmung des Couplets; dagegen darf in ihnen die Handlung auf keinen Fall

vorwärtsschreiten; denn die handelnden Personen stehen, während sie singen, außerhalb der Wirklichkeit, indem sie dem Zuschauer ein ideales Bild dessen geben, was sie während des Dialogs als empirische Wirklichkeit dargestellt haben. Sie können folglich von diesem Standpunkt aus nicht als Triebräder einer Maschine wirken, die in den Grenzen der Wirklichkeit liegt, nämlich der Intrige des Stückes." [1])

Mit diesen ausführlichen Erörterungen Ibsens über das Vaudeville steht eine kleinere Bemerkung über das sog. dramatische Idyll in Zusammenhang, weshalb wir es hier erwähnen. Schon in seinen Anschauungen über die Studentenkomödie hat Ibsen seiner Überzeugung Ausdruck gegeben, daß die epische Schilderung nicht in das Gebiet des Dramas gehört, welches Personen durch Handlungen schildert, in welches aber manchmal auch das lyrische Element eingreifen kann. Wenn man also von einem „dramatischen Idyll" spricht, so ist das eine unbegründete Benennung dessen, was eigentlich unmöglich ist. Das Idyll ist ja in seinem Hauptcharakter eine Dichtungsgattung, welche nur mit dem Epischen zusammenfällt, obwohl nicht ausgeschlossen bleibt, daß man in einer Idylle auch das lyrische Element vertreten findet. Aber das Dramatische ließe sich unmöglich in die Form einer Idylle einzwängen, da daraus eine dichterische Ungattung entstehen müßte. Ibsen gibt zwar zu, daß wir solche dramatische Schöpfungen kennen, denen man den Namen „dramatische Idylle" beigelegt hat, aber er verneint es geradezu, daß so eine Kategorie bestehen könnte. Darauf beziehen sich eben seine folgenden Bemerkungen: „Ein ‚dramatisches Idyll' ist eigentlich eine dramatische Unmöglichkeit; das Idyll gehört ja zur epischen Dichtungsart und kann folglich nicht in dramatischer Form auftreten, wie denn auch nicht im künstlerischen Sinne von epischen Dramen oder dergleichen die Rede sein kann. Damit ist natürlich nicht

1) Nachlaß I, S. 163f.

gesagt, daß die Werke, die wir unter jenem Titel kennen, etwa verfehlt seien, vielmehr nur, daß ihre Verfasser sie in eine unberechtigte Kategorie eingereiht haben." [1])

Eine andere Art dramatischer Ausdrucksform bildet die Oper, der Ibsen auch seine Aufmerksamkeit schenkte in der Zeit, als er die mannigfachen dramatischen Probleme theoretisch studierte und sich mit ihnen näher abgab. Die Oper kommt durch den festen Zusammenschluß zweier Elemente zustande, zweier verschiedener Ausdrucksformen, die die Idee annehmen kann, d. h. der Musik und des dramatischen Textes, der die Musik plastisch darstellt. Die Bedeutung der Musik hat Ibsen früh erkannt und sie in der Vorrede zu seiner Musiktragödie „Norma oder die Liebe eines Politikers", die eine Parodie von Bellinis „Norma" werden sollte, folgendermaßen geschildert: „Der Musik ist es gegeben, des Gedankenfadens gordischen Knoten mit dem Alexanderschwert zu durchhauen, mit Blitzesschnelle uns vorwärts zu treiben auf der logischen Spiralwanderung und uns auf einen Punkt zu bringen, dessen wir uns am wenigsten versehen hatten." [2]) Die Musik ist aber nach Ibsens knapp ausgedrückter Anschauung imstande, unsere Gedanken auf ungeahnte Wege zu leiten und uns Ideen aufgehen zu lassen, die wir in uns nicht einmal ahnten.

Schon hier also ist im Keime das enthalten, was Ibsen noch in demselben Jahre (1851) überhaupt über die Oper gesagt hat in seinem Artikel „Das Theater", dessen Inhalt um so interessanter erscheint, als sich Ibsens Ausführungen in den Hauptumrissen mit den bekannten Behauptungen Wagners decken, obgleich Ibsen damals von Wagner kaum etwas gehört hat, und jedenfalls eine direkte Beeinflussung ausgeschlossen bleibt. Wir haben im zweiten Kapitel dieser Arbeit darauf hingewiesen, das Ibsen mit Wagner durch Hettners Abhandlung „Über das moderne Drama"

1) Nachlaß I, S. 159.
2) Werke I, S. 300f.

zum ersten Mal bekannt wurde, der im letzten Kapitel derselben Wagners Anschauung über die Zukunft der Oper anführt und dessen „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ erwähnt. Erst viel später, als Ibsen in Gossengaß weilte und sich mit Grieg über Wagner und Liszt unterhielt, der mit ihnen zusammen in Bayreuth gewesen war,[1]) ging ihm wahrscheinlich die wahre Bedeutung des Wagnerschen Dramas auf. In der Zeit aber, als er seinen Artikel „Das Theater“ schrieb, kannte er Hettners Abhandlung noch nicht, da sie erst 1852 erschien, und deshalb steht er auf dem Standpunkt, den Wagner eben in seiner grundlegenden Abhandlung „Oper und Drama“ bekämpft, und zwar diesem, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht wird.“ [2]) Dies war der Standpunkt der vorwagnerischen Operndichter. Jedenfalls aber sehen wir zwischen Ibsen und Wagner eine gewisse Geistesverwandtheit, die vielleicht Berg am zutreffendsten ausgedrückt hat: „Wo Ibsen — sagt er — von Hebbel abweicht, der durch Hegel bestimmt wurde, da nähert er sich wieder Richard Wagner.“ [3])

In bezug auf die Oper steht also Ibsen auf seinem allgemein künstlerischen Standpunkt, daß auch sie, wie jedes dramatische Kunstwerk, die Wirklichkeit im Lichte der Kunst, des Ideals, der Schönheit widerspiegeln soll. Aber weder die Musik an und für sich, noch der dramatische Text für sich ist imstande, dieser Forderung vollständig gerecht zu werden, da beiden Kunstarten gewisse Grenzen gesetzt sind, welche nicht überschritten werden dürfen, worin natürlich ihre Unvollkommenheit und Beschränktheit beruht. Denn wie die Musik das lyrische Element vertritt,

---

1) Vgl. Paulsen o. c. S. 6.

2) Wagner, Werke III, S. 231.

3) Berg: Ibsen S. 34. Vgl. auch ähnliches Motiv im „Fliegenden Holländer“ und „Frau vom Meere“, erwähnt bei Woerner o. c. II, S. 199f.

so verkörpert der dramatische Text das epische, dessen Plastik aber an und für sich betrachtet nicht hinreicht, um der Idee vollkommene Ausdrucksfähigkeit zu verleihen. Erst wenn die natürlichen Grenzen beider Ausdrucksformen durch ihre innige Verbindung faktisch überschritten werden, erst dann erweitert sich das Ausdrucksgebiet, erst dann gelangt das Drama zu seinem vollen Wert und innern Gehalt. Dies also bedeuten folgende Zeilen, die wir in dem erwähnten Artikel Ibsens finden:

„Die Oper ist die dramatische Kunstform, die mittels eines plastisch-musikalischen Mediums die Wirklichkeit in einem Idealbilde reproduziert. Das Medium ist also im Grunde seines Wesens eine Komposition zweier Elemente, von denen jedes für sich unzulänglich ist zur Erreichung des hier angestrebten Zieles. Jede Offenbarungsform der Kunst hat ja ihre Begrenzung, über die hinaus sich ihre Macht nicht zu erstrecken vermag. Nun ist die Musik im wesentlichen lyrischer, die Plastik im wesentlichen epischer Natur; die Oper jedoch ist die Einheit beider und kann sich folglich nicht offenbaren durch ein Medium, dem das eine Moment fehlt."

Was den Zweck der Oper anbelangt, der sich im Bereiche des Idealen befindet, verlangt er wie bei jedem echten Kunstwerk vollkommene Übereinstimmung von Inhalt und Form. Ibsen betont hier der allgemeinen Annahme gegenüber, daß nicht der Text den Inhalt der Oper bildet, sondern eben die Musik selbst, die dem erwähnten Zwecke zuliebe ihre Eigenart und Selbständigkeit abstreift, um sich einer anderen Kunstart als Ausdrucksform zu bedienen. Diese Form bildet daher der Operntext. Er ist nur sozusagen die versinnbildlichte Hülle des Inhalts, den die Musik enthält. Und dadurch unterscheidet sich die Oper von allen anderen dramatischen Dichtungsgattungen, in denen der Text den Inhalt bildet, während lyrische Momente und Ergüsse (sei es in Form von Musik, Gesang, Lied usw., z. B. in der „Jungfrau von Orleans" bei Schiller) nur Nebensache sind und zur Hebung der innern Stimmung dienen.

Ibsen nimmt also an, — abgesehen von der Folgerichtigkeit seiner Behauptung — daß die Musik einer Oper als etwas Besonderes, von dem Texte Getrenntes eigentlich keinen Wert besitzt. Erst im Zusammenhang mit ihm erscheint sie in ihrer höchsten Würde, in der Erhabenheit der Ideen, die sie zum Ausdruck bringt. Deshalb sagt Ibsen weiter: „Die Vollkommenheit der Opernmusik liegt also gerade in ihrer Unvollkommenheit, an und für sich den Dichtergedanken des Komponisten ausdrücken zu können, ebenso wie die Vollkommenheit des Textes darin liegt, daß er kein Vollkommenes ist, solange er sich nicht durch die Einheit von Musik und Plastik ausspricht. Es muß also tiefinnerlich eine Harmonie zwischen Musik und Text eintreten. Die Musik ist die Seele der Oper, der Text die konkrete Form, von der sie umschlossen ist, und da wir in der Oper uns auf dem Gebiet des Ideellen befinden, so verlangen wir hier eine vollkommene Übereinstimmung von Inhalt und Form. Da sich in der Oper die Musik als Inhalt charakterisiert (also nicht zugleich als Form), so muß sie begreiflicherweise ihr eigenes Wesen aufgeben, wenn sie mit und durch sich selbst zur Objektivität gelangen will; denn ein Inhalt ohne Form ist ja in Wirklichkeit bloß eine leere Abstraktion. Die Existenz der Opernmusik als solcher hört mithin auf, wenn sie außerhalb der Bühne wiedergegeben wird, weil sie dadurch anfängt, ein für sich bestehendes Ganzes zu bilden." Ibsen betrachtet es als Affektation oder Verkennung der Opernmusik, wenn man in der Oper die Augen schließt, um sich dem Genusse der musikalischen Eindrücke vollständig hingeben zu können. Denn anders — meint er — ist es im Konzertsaale, wo die vorgetragene Musik selbständig und von keinen anderen Ausdrucksmitteln abhängig erscheint, aber in der Oper, im Theater kommt „die Musik als Inhalt erst durch die plastische Form zur Anschauung." [1])

1) Vgl. Werke I, S. 297f.

Ibsen steht daher auf dem vorwagnerischen Standpunkt, daß die Musik nur Allgemeines ausdrückt, was durch den Operntext erst zur Anschauung kommt. Ähnlich bestreitet den Standpunkt Wagners Hebbel, welcher seine Anschauungen über die Bedeutung der Musik folgendermaßen ausgedrückt hat: „Die Musik sucht das Bestimmte in ein Allgemeines zu verschmelzen" oder „Die Musik kann nur das Allgemeine ausdrücken. Richard Wagner möchte das bestreiten." [1])

Was den Stoff der dramatischen Kunst anbetrifft, besitzen wir von Ibsen einige Äußerungen, die wichtige Ergänzungen seiner dramaturgischen Leitsätze bilden. Zwar hat er sich von ihnen später ziemlich weit entfernt, jedenfalls aber verblieb er zu ihnen immer in einem gewissem Verhältnis, das verschiedene Formen annahm, je nachdem, welche Probleme ihm in den Weg kamen. An die Spitze dieser Betrachtungen ist seine wichtige und grundlegende Abhandlung „Über die Kaempevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie" (1857) [2]) zu stellen, die wir genauer in Betracht ziehen müssen, wenigstens insofern sie sich auf das Verhältnis der Volkspoesie zum Drama bezieht.

Schon früh hat man eingesehen, daß sie einem Laien manche literarhistorische Schwierigkeit bietet und ihm das Verständnis der Ibsenschen Ausführungen erschwert, da viele Einzelheiten in die Gelehrtenwelt der Spezialisten gehören und heute von der Entwicklung der Wissenschaft überholt wurden. Wir verdanken es dem gründlichen Kenner der nordischen Sagenwelt Prof. Jiriczek und dem Freunde Ibsens H. Jaeger, der sich selbst mit diesem Stoff befaßte, daß wir imstande sind, Ibsens Erörterungen zu verstehen und sie heute zu würdigen. Sie beweisen uns, daß Ibsen zwar kein geborener Theoretiker war, doch läßt er in seinen Ausführungen manchen interessanten und wichtigen Gedanken fallen. Bevor wir sie aber kennen lernen, müssen folgende

1) Vgl. Tageb. I, S. 41 und IV, S. 53.

2) Werke I, S. 337 ff.

Bemerkungen vorausgesandt werden, die auf Jiriczeks und Jaegers Erläuterungen fußen. [1])

Ibsens Ausführungen gehen auf eine Zeit zurück, als er noch Anhänger der Romantik war, wie uns dies die in seinen gesammelten und nachgelassenen Werken abgedruckten Dramen, die Jiriczek noch nicht kannte, beweisen. Diese nordische, dänische Romantik war aber eine ganz andere als die deutsche, von der sie ihren Ausgang nahm. Unter andern hat Brandes in seiner „Romantischen Schule" und seinen „Skandinavischen Persönlichkeiten" darauf hingewiesen, [2]) daß die deutsche Romantik sich wesentlich von ihren Schwestern in Frankreich und Dänemark unterschied. Die französische Romantik war naturalistisch, die deutsche dagegen idealistisch. Die deutsche zeigte ihre bekannte Vorliebe für das Mittelalter, seine Schwärmereien, Sagen, Märchen, Legenden usw., sie poetisierte die Religion und durchdrang die Poesie mit Religion. Während die französische Romantik im Grunde revolutionär war, da sie gegen das althergebrachte Antikisieren, gegen das Joch des Alexandriners, gegen überlieferte Formen auftrat, besonders auf dem Gebiete des Dramas, war die deutsche dagegen reaktionär, verstandesfeindlich und erstreckte sich auf ein weiteres Gebiet als die französische, „sie erstreckt sich weiter in das Leben hinaus, in die Wissenschaft hinein; sie umschlingt die Religion." Sie führt Krieg gegen jedes Philistertum, Spießbürgertum, Rationalismus, literarisches Handwerk usw. Sie ist viel tiefer als die französische Romantik, aber ihre Tiefe artet oft ins Bodenlose, Unbegrenzte, Nebelhafte aus, in etwas, was keinen plastischen Ausdruck finden kann. Auf dänischem Grunde erhielt sie mehr Klarheit und Form. Sie wagte sich ans Tagelicht und drang in die hellen Tiefen der menschlichen

1) Vgl. Allgem. Zeitung. Beilage zu Nr. 134 vom Jahre 1893, Mai.

2) Vgl. auch meinen Artikel: „Kierkegaard und sein Urteil über Goethe" (Neue Jahrbücher für klass. Altertum, Deutsche Literatur usw. 1912, I, S. 443—448).

Seele, die bei den Dänen noch klar und unentwickelt war. „Sie fühlte — sagt Brandes — sie war zu einer andern Natur gekommen, lächelnder, mild und idyllisch, sie schüttelte das Unheimliche von sich ab, ihre dicken unförmlichen Nebel verdichteten sich zu schlanken Elfen, sie vergaß Harz und Blocksberg, und in einer schönen Johannisnacht schlug sie ihren Fürstensitz im Jahrmarktstrubel auf.“ [1])

So sah also die dänische Romantik aus, deren Vertreter, Oehlenschläger, am Anfange des verflossenen Jahrhunderts zur Wiedererweckung der norwegischen Dichtung beitragen sollte, als Norwegen sich nicht nur politisch von Dänemark trennte, sondern sich auch geistig von seiner Übermacht zu befreien suchte.

Aber noch ein Hauptunterschied zwischen der skandinavischen Romantik und der deutschen ist zu erwähnen, da er uns die nordische Literatur dieser Zeit und Ibsens Anschauungen näher beleuchtet. Während die deutsche Romantik (besonders die ältere) kosmopolitisch war, war die skandinavische durchaus national, da ihr Ausgangspunkt ein nationaler war. Bekanntlich wandten sich die Deutschen dem Mittelalter zu, in dem die Kunstepen und Minnelieder im großen und ganzen fremden Stoffen (englischen, spanischen, französischen) enstammten. Die dänische Romantik (Oehlenschläger) wandte sich dagegen den nordischen, altisländischen Sagen zu, die im Unterschiede von anderen, gleichzeitigen Schöpfungen des damaligen Europas originell, national und selbständig waren. Sie wurden erst im dreizehnten Jahrhundert schriftlich aufgezeichnet. Diese Aufzeichnungen kennzeichnet ein „Lapidarstil, der an Tacitus erinnert, eine Objektivität und Realistik der Erzählung, eine plastische Charakterisierung, die in einer mittelalterlichen Literatur unerhört ist!“ Während die Saga bis zum dreizehnten Jahrhundert mündlich überliefert

1) Ges. Schriften Bd. II, S. 347 ff.

wurde, entbehrt sie alles Individuellen und bewahrt auch deshalb in den Aufzeichnungen den treuen Charakter des ganzen Volkes.

Als Oehlenschläger auf diese Erzählungen zurückging, verwandelte er die Urgestalten der Bonden und Vikinger in ritterliche, romantische Gestalten, ihr Charakter wurde weich und sentimental, so daß man die Originale kaum erkannte. Diese ritterlich-sentimentale Romantik Oehlenschlägers mit nationalem Gepräge kam nun nach Norwegen, hier aber streifte sie bald das romantische Kostüm ab und trachtete die altgermanischen Helden in ihrer Urgestalt wieder zu erwecken. Dies war ihr um so leichter, denn „der norwegische Bauer lebte gerade so wie der altgermanische Bonde, und die Volksüberlieferungen und Märchen, Lieder und Sagen des norwegischen Volkes, auf die man jetzt zurückging, trugen einen ungleich ursprünglicheren Charakter als die dänischen Balladen, die den Stil der dänischen Romantik nicht unwesentlich beeinflußten."

Anfangs bemerkt man noch an der norwegischen Romantik den Einfluß der dänischen Sentimentalität und Idealisierungssucht, aber mit der Zeit änderte sich auch das. Man beginnt die norwegischen Balladen zu sammeln und auf ihnen beginnen die ersten romantischen Blüten Björnsons um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu keimen. Auch Ibsen hat in seinen Erstlingsdramen dieser Richtung Tribut gezahlt, obwohl er sich ihr bald entfremdete. Ibsen aber führt in ihnen die echt norwegischen ursprünglichen Gestalten ein (besonders in den „Helden auf Helgeland"), deswegen wurden sie auch von dem durch die dänisch-Heibergsche Ästhetik beeinflußten Kritiker ungünstig aufgenommen.

In demselben Jahre (1857), in dem er seine „Helden auf Helgeland" vollendet hat, schrieb er seine Abhandlung über die „Kaempevise". Jiriczek hebt in der Einleitung zu ihr hervor, daß die Kaempevise nicht ein Produkt der urgermanischen Zeit

ist, wie Ibsen annimmt, sondern sie stammt aus dem dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhundert; viele von ihnen rühren von einer niederdeutschen Übersetzung her, was Ibsen, der damals die diesbezügliche Literatur noch nicht kennen konnte, bestreitet. Doch reicht der Stoff einiger Viser wirklich bis in das zehnte, beziehungsweise elfte Jahrhundert zurück, während die Tradition mancher von ihnen noch weiter zurück zu verfolgen ist. Ibsen beschäftigte sich mit diesem Stoff auch praktisch, indem er in den Jahren 1862 und 1863 eine Stipendienreise unternahm, um in Hardanger Sogn und dem Rosnsdal Sagen und Lieder zu sammeln. Die Eindrücke hat er — wie er selbst berichtet — im „Brand" verarbeitet. Jiriczek betont mit Recht, daß Ibsens Abhandlung nicht wegen ihrer literarhistorischen Partien Interesse bietet, die uns auch weniger angehen, vielmehr aber wegen der allgemein ästhetischen Äußerungen über das Wesen der germanischen Volkspoesie und ihr Verhältnis zu der romanischen Dichtung, über das Verhältnis der Volkspoesie zur Kunstpoesie d. h. zum Drama. Damit wären wir wieder bei unserem Thema angelangt.

Die Kaempevise, deren Ursprung weit in die Vergangenheit der nordischen Völker zurückreicht, schildert nach Ibsens Meinung das innere Leben des Volkes, das keine Einwirkungen der Kunstpoesie erlebt hat. „Die Kaempevise — sagt er — ist nicht von einem einzelnen gedichtet; es ist die Summe der dichterischen Kräfte des ganzen Volkes, es ist die Frucht seiner poetischen Begabung." Die Volkspoesie der Kaempeviser zeichnet sich durch Objektivität aus, die dem Volke am besten entspricht, und dies erklärt uns auch die Erscheinung, warum das norwegische Volk der Kunstdichtung so lange fernstand. „Die dichterische Subjektivität — meint Ibsen — hat für das Volk keine Bedeutung; es kümmert sich nicht um den Dichter, sondern nur um sein Werk, insofern es darin eine eigenartige Seite seines eigenen Ich wiedererkennt." Wenn man dem Volke

etwas Neues bietet, so will es sich selbst darin wiederfinden; das Neue soll ihm nicht als „ein fremdländisches Hausgerät" geschenkt werden, sondern „wie ein altes Familienstück, das wir vergessen haben, dessen wir uns aber entsinnen, sobald es uns vor Augen kommt, weil allerhand Erinnerungen sich daran knüpfen, — Erinnerungen, die gleichsam in unserem Innern lagen und dunkel und unbestimmt gärten, bis der Dichter kam und ihnen Werte lieh."

Daraus ist nicht zu folgern, daß der Dichter ein Sklave des Volkes ist, er muß und soll sich selbständig entwickeln, den Rohstoff aber soll er dem Volke entnehmen und ihn dann nach eigenem Willen und Wissen behandeln. Ibsen bemerkt, daß nur die germanischen Völker das echt Volkstümliche in ihrer Poesie vertreten haben, während die romanischen keine Volkspoesie im eigentlichen Sinne dieses Wortes besitzen. Die romanischen Völker ließen sich besingen, die germanischen besangen sich selbst. Und wie deshalb bei den Völkern des Südens die Plastik als wesentliche Kunstform auftrat, in der der Künstler selbständig ist und vom Volke nur ein passives Betrachten fordert, so war es auch mit der Kunst, die sich bei den nordischen Völkern nie recht entwickeln konnte, weil „der Nordländer sich nicht ganz zurecht findet innerhalb dieser Schranken, wo er nicht nach eigenem Gefallen auf dem schon gegebenen weiterbauen kann; er will die Geschöpfe seiner Phantasie, seine eigenen Begriffe und Vorstellungen nicht von der Hand eines andern fertig in Fleisch und Blut verkörpert sehen, er verlangt nur die Umrisse für die Zeichnung, selbst will er die letzte Hand ans Werk legen, ganz nach eigenem Bedürfnis. Er möchte nicht, wie der Südländer, daß der Künstler auf sein Werk deuten und zeigen soll, wo daß Zentrum liegt, das Zentrum will er selbst suchen, und zwar nicht auf einem vorgeschriebenen Wege, sondern mittels des Radius, den die individuelle Schattierung des Volkscharakters ihm als den nächsten bezeichnet."

Deshalb überging auch die Visedichtung der Nation in Leib und Blut, sie lebt in ihr geistig fort, während die Troubadourpoesie z. B. unterging. Zwar hat auch die Visedichtung nach ihrer schriftlichen Aufzeichnung aufgehört das zu sein, was sie war, besonders da mit der steigenden Zivilisation die nationale Eigenart abnimmt, und das Volk aufgehört hat aus sich selbst heraus zu dichten, doch aber ist sie nicht abgestorben, nachdem ihre Fortpflanzungskraft nicht mehr vorhanden ist. Denn sie beginnt fortzuleben in einer höheren, idealeren Form und zwar in der Form der Kunstpoesie. „Die Zeit wird kommen — meinte Ibsen — da die nationale Kunstpoesie zur Visedichtung hindrängt als zu einer unerschöpflichen Goldgrube; geläutert, zurückgeführt zu ihrer ursprünglichen Reinheit und gehoben durch die Kunst, wird sie dann wieder Wurzel schlagen im Volk."

Schon Oehlenschläger hat mit der Saga, dann mit der Kaempevise den Anfang gemacht und sie für seine dramatischen Werke verwendet. Aber er hat sie gleichmäßig behandelt und darin sieht Ibsen einen Fehler. Denn nach seiner Meinung verlangt die Saga eine ganz andere Bearbeitung als die Vise. Er erachtet die letztere als einen für die dramatische Behandlung viel geeigneteren Stoff als die Saga, denn „die Saga ist ein großes, kaltes, abgeschlossenes und verschlossenes Epos, in ihrem innersten Wesen objektiv und aller Lyrik fremd. Und in diesem kalten, epischen Licht steht die Sagazeit vor uns, in dieser großartigen plastischen Schönheit ziehen ihre Gestalten an uns vorüber. So und nicht anders muß die Sagazeit von uns aufgefaßt werden; denn jede Periode spiegelt sich für das Folgegeschlecht ganz nach der Beschaffenheit der Überlieferungen ab, durch die sie bekannt wird."

Wenn also der dramatische Dichter diesen Stoff behandeln will, so muß er ihm ein neues Element zuführen, das den Hauptbestandteil des Dramas bilden soll. Das Drama ist nämlich nach Ibsens Grundanschauung eine Verschmelzung zweier Elemente,

d. h. des epischen und lyrischen. Deshalb finden wir in seinen Dramen so viele lyrische Partien, besonders in den Dramen seiner ersten Zeit. Aber auch später noch z. B. im „Brand“ und in „Kaiser und Galiläer“. Daß er den epischen Brand in einen dramatischen verwandelte, kommt wahrscheinlich daher, daß er die ursprüngliche politische Tendenz des Epos in eine allgemein sittliche und künstlerische übergehen ließ, und für sie die Form des Dramas als geeigneter erachtete. Dagegen würde ich Walzels Vermutung nicht akzeptieren, daß Ibsen in der epischen Bearbeitung des „Brand“ den erlebten Stoff zuerst „durchlebte“ und dann erst die tragische Einseitigkeit des „alles oder nichts“ dramatisch darstellte.[1]) — Aus demselben Grunde bearbeitete er auch den Stoff des Julian dramatisch in einer Form, die das episch-Breite und lyrisch-Stimmungsvolle des Stoffes in sich harmonisch verknüpft.[2])

Die Saga dagegen ist, wie erwähnt, nur episch, der dramatische Dichter muß also die Lyrik hinzutun, und daraus enthält er etwas, was dem Charakter der Saga nicht entspricht. Daher sagt Ibsen: „Damit aber verrückt er das ursprüngliche Verhältnis des Stoffes zu dem Beschauer; die Zeit und die Begebenheiten, die sich uns in abstrakter, plastischer Formenschönheit dargestellt hatten, gibt uns der Dichter nun wieder als ein Gemälde in Farben, mit Licht und Schatten, und wir finden uns nicht zurecht mit dem Inhalt, den wir uns gewöhnt hatten durch ein ganz anderes Medium zu betrachten. Dank der dramatischen Behandlung tritt die Sagazeit allerdings in ein näheres Verhältnis zur Wirklichkeit, aber eben das soll sie nicht; Statuen gewinnen nicht dadurch, daß man ihnen natürliche Hautfarben, Haare und Augen gibt.“ Auch der fünffüßige Jambus ist keine nationale

---

1) Vgl. O. Walzel: Neues von und über Ibsen (Neue Jahrb. usw. 1910, S. 441 ff.).

2) Vgl. Passarge o. c. S. 198.

Form für den nationalen Stoff; diese muß erst erfunden werden, damit die Bearbeitung ihren vollen Wert erreiche.

Viel besser steht es in dieser Hinsicht um die Kaempevise. Denn während die Saga rein episch und in sich abgeschlossen ist, bilden die Viser durch die in ihnen enthaltene Lyrik einen für die dramatische Bearbeitung unbeschränkten Stoff. Nach Ibsens Meinung ist es für den dramatischen Dichter vorteilhafter und für die kunstpoetische Bearbeitung des Stoffes besser, wenn er direkt nach den Visern greift, um ihnen die Gestalten und Ideen seiner Zeit zu entnehmen und sie dramatisch zu bearbeiten. Zwar ist das lyrische Element, das die Viser enthalten, anderer Art als dies im Drama, jedenfalls aber kann man es leichter dem Drama einfügen. Dies eben ist der Vorteil, den die Vise dem dramatischen Dichter bietet, daß er im Gegensatz zu dem Sagastoff an ihr keine wesentlichen Veränderungen vorzunehmen braucht. „Dieser Umstand — meint unser Dichter — ist ein wesentlicher Vorteil, der es dem Dichter ermöglicht, sein Volk genauer und intimer als Spiegelbild der Zeit und der Ereignisse zu gestalten, die er behandelt; er kann dadurch (wenn er es überhaupt vermag) dem Zuschauer seine Helden so darstellen, wie dieser sie schon aus der Volksdichtung kennt. Dazu kommt noch, daß die ungezwungenere Metrik der Viser viele Freiheiten gestattet, die für den dramatischen Dialog von großer Bedeutung sind.“ Deshalb sollten die neueren Dichter das Werk Oehlenschlägers in dieser Richtung fortsetzen, daß sie von der Saga zur Kaempevise übergehen, denn „Oehlenschlägers Behandlung der Saga gleicht den Variationen eines genialen Musikers über ein volkstümliches Thema; die dramatische Behandlung der Kaempeviser kann zur Volksmelodie selbst werden, kunstgemäß behandelt und kunstgemäß ausgeführt.“

Die Kaempevise enthält aber noch andere Elemente, die sie von der Saga unterscheiden, und wodurch sie sich für die dramatische Bearbeitung mehr eignet als jene. Unter anderem bildet

dies die Vermengung von heidnischen und christlichen Elementen, also von sinnlichen und übersinnlichen, was dem romantischen, dramatischen Dichter eben an die Hand geht. Diese Vermengung stammt aus der Zeit, als das Christentum zwar schon begonnen hat eingeführt zu werden, aber noch nicht imstande war, die alten Mythen und den früheren Glauben zu verdrängen, so daß beide Elemente nebeneinander parallel fortlebten. Auf diese Weise bildete sich in den Kaempevisern diese Verschmelzung aus, die dem Dramatiker erlaubt, das Mystische, Unerklärliche einzuführen, das auf etwas Höheres hinweist, von dem schon Shakespeare gesagt hat, daß es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als die Schulweisheit sich träumen läßt.

Außerdem enthält die Vise das lyrische Element, das bereits oben erwähnt wurde. Diese Lyrik findet sich ihr als etwas Eigenes, von den übrigen Bestandteilen Getrenntes im Refrain. „Der Refrain ist für die Kaempevise, was das Vorspiel für ein Musikstück — er bezeichnet die Stimmung, womit die Dichtung aufgenommen sein will. Aber diese Lyrik ist nicht subjektiver Natur, sie hat ihre Wurzel nicht in der Eigenart des Dichters. Der Dichter teilt in ihr dem Zuhörer nicht etwas von seinem individuellen Reichtum mit, er erweckt nur zum bewußten Leben, was träumend und gärend im Volke selbst lag; seine poetische Begabung liegt wesentlich in einem gewissen Seherblick für das, was das Volk ausgesprochen haben will, und in einer gewissen Fähigkeit, diesem Ausspruch eine Form zu geben, in der das Volk am leichtesten das Ausgesprochene als sein eigenes wiedererkennt."

Die Viser weisen auf die geistige Verwandtschaft der germanischen Stämme hin, obwohl sie bei ihnen in verschiedenen Variationen und mit mannigfachen Färbungen auftreten. In Deutschland scheinen sie anfangs nur Eigentum einer privilegierten Klasse gewesen zu sein, erst später kehrten sie wieder zum Volk zurück. Jedenfalls aber hat die norwegische Vise ihren antiken

Charakter am besten erhalten, weil hier die Kasteneinteilung fast gänzlich fehlte. Im allgemeinen schildern alle nur volkstümliche Vorstellungskreise wie Kämpfe mit Drachen, Trollen und dergl. während historische Personen und Begebenheiten fast gar nicht behandelt werden. Sie tragen ein mittelalterliches Gepräge, sind volkstümlich inbezug auf Stoff und Form, lebendig und pulsierend, und unterscheiden sich dadurch von der sog. Skaldenpoesie, die nach Ibsens Meinung wenig dichterisches Gepräge besitzt, zu zierlich und regelrecht gebaut, nach vorgeschriebener Weise „verfertigt" ist und gewöhnlich zur Verherrlichung eines Helden dient. Die Skaldenpoesie, die Sagas waren mehr Kunstpoesie, die Viser Volkspoesie.

Daraus wird der Vorwurf geschmiedet, daß die Kaempeviser keinen wirklichen Stoff behandeln, sondern einen erdichteten, und daher für ein modernes Drama unbrauchbar seien, weil sie mit der Wirklichkeit nichts gemeinsames haben. Dieser Vorwurf aber ist gänzlich unhaltbar, denn in der Art und Weise, wie das Volk sich selber schildert, wie es die Welt und sein eigenes Verhältnis zu ihr auffaßt, zeigt sich am besten seine Denkart, seine Anschauungskraft, seine geistige Tätigkeit — kurz seine Weltauffassung. In dieser Beziehung erscheint die Kaempevise viel wichtiger für die Erkenntnis und Vertiefung des nationalen Geistes eines Volkes als die kunstvollen Sagas und Produkte der sog. Skaldenpoesie. Deshalb meint auch Ibsen: „Man wende hier nicht ein, daß die Welt der Kaempeviser nur eine Welt der Dichtung sei, die also mit der Wirklichkeit nichts zu schaffen habe. Die Poesie des Volkes ist zugleich seine Philosophie; es ist die Form, in der er seine Ahnung ausspricht von der Existenz des Geistes im Konkreten; die Poesie sucht natürlicherweise wie alle künstlerische Produktion, ihren Ausgangspunkt im wirklichen Leben, in der Geschichte, in überlieferten Geschehnissen und in der umgebenden Natur. So kann z. B. kein Zweifel sein, daß die Mythen von Thor und seinen Kämpfen mit den Jötunern

Symbole der urgermanischen Kraft und ihrer feindlichen Reibungen mit fremden Widersachern sind. Überhaupt muß ein Volk immer bis zu einem gewissen Grad eine Geschichte haben, ehe es sich eine Religion schaffen kann, und so war es auch der Fall mit unsern Vorvätern; die dichterische Verherrlichung von der Urgeschlechter Taten, ihr Versuch nach Norden vorzudringen usw. haben den Stoff für die mythische Dichtung und diese wieder die Grundlage für die Kaempeviser abgegeben."

Bei einer anderen Gelegenheit hat Ibsen darauf hingewiesen, daß im Volke und in seinen Schöpfungen sich immer das Ästhetische unbewußt ausdrücke, deshalb ist es Pflicht des Dichters, wenn er auf den volkstümlichen Stoff zurückgreift, diesem Moment auch in seinem Werke Ausdruck zu verleihen. Nur auf diese Weise kann der Zusammenhang zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie erhalten werden. Dies hat Ibsen in folgender Behauptung geäußert: „Das unbewußt Ästhetische, das in des Volkes eigenen Dichtungen liegt, muß auch in die Kunstpoesie übergeleitet und in ihr zur Geltung gebracht werden." Dieser Satz ist einer Besprechung des Dramas „Die Leute von Gudbrandstal" von Chr. Monsen entnommen, in der Ibsen den Beweis führt, daß es eben nicht genüge, einen vaterländischen Stoff zu behandeln, um ein nationales Drama zu schaffen; er nennt es eine „materielle Auffassung, daß die Nationalität eines Werkes im Stoff liege, daß die Benützung eines vaterländischen Gegenstandes notwendigerweise eine vaterländische Dichtung ergeben müsse." [1]) Diese Auffassung aber ist unhaltbar. Man muß wissen, das Nationale des Stoffes in einer geeigneten Form hervorzuarbeiten, und dies eben versteht Ibsen unter „Überleitung des National-Ästhetischen" von der Volkspoesie in die Kunstpoesie.

Die Forderung des nationalen Elements in dem Drama steht bei Ibsen mit seiner allgemeinen Kunstanschauung in un-

---

1) Werke I, S. 394.

mittelbarem Zusammenhange, deshalb genügt es, wenn ich sie hier nur kurz noch einmal erwähne. Obwohl er später seinen Standpunkt sichtbar erweiterte und das Nationale, wie wir bereits gesehen haben, ganz anders auffaßte, als man es gewöhnlich tut, so vertrat er doch diese Forderung immer, und keines seiner Werke entbehrt des nationalen Charakters, selbst diejenigen nicht, die allgemein menschliche Probleme behandeln. Dies kam daher, daß er in der dramatischen Kunst — wie in der Kunst überhaupt — ein Mittel zur Erziehung des Volkes sah, später eines zur Erziehung der ganzen Menschheit, die er zu einer höheren Stufe der Gesittung erheben wollte. Im Drama verkörpert der Dichter die Ideale seines und des Volkes Ichs zugleich, er zieht sie von unter der Schwelle seines Bewußtseins hervor, wo sie schlummernd der Erlösung harrten, und bringt sie in ein greifbares Verhältnis zu der gemeinen Wirklichkeit. Darauf bezieht sich auch eine Stelle in Ibsens Gesuche an die norwegische Regierung um Zuerkennung eines Stipendiums, das er erbat, um während eines Zeitraums von sechs Monaten auf einer Reise nach London, Paris, München, Dresden, Kopenhagen und Stockholm dramatische Kunst und Literatur zu studieren. Diese charakteristische Stelle des Gesuchs vom 6. August 1860 lautet: „Die dramatische Kunst hat sich zu allen Zeiten, wo sie gepflegt worden ist — in höherem Grad denn irgendeine andere Kunstgattung — als einen wesentlichen Faktor in der Volkserziehung erwiesen, eine Tatsache, die ihre sehr naheliegende Erklärung in dem innigeren und weit unmittelbareren Verhältnis dieser Kunst zur Wirklichkeit, sowie in ihrer größeren Verständlichkeit und in ihrer leichteren und ausgedehnteren Zugänglichkeit für das ganze Volk hat.“ [1])

Zum Schluß dieses Kapitels wollen wir noch einige Äußerungen Ibsens betreffs der Technik des Dramas in Betracht ziehen,

1) Werke X, S. 19.

mit der er sich zwar nicht eingehend beschäftigt — theoretisch wenigstens — der er aber hie und da seine Aufmerksamkeit schenkt.

Was die Charaktere im Drama betrifft, so ist nach Ibsens Meinung immer darauf zu achten, wie sie geschildert werden sollen. Denn anders gestaltet sich ein Charakter im Schauspiel, anders im Lustspiel, anders im Vaudeville usw. Schon bei der Betrachtung der Ibsenschen Anschauungen über das Vaudeville haben wir seine Meinung erfahren, daß im Drama (Schauspiel oder Tragödie) die Situation von dem Charakter der gegebenen Person beeinflußt wird, nicht aber umgekehrt, wie im Lustspiel. Der Lustspieldichter (Vaudevillist) wird daher den Charakter nicht genau schildern, sondern nur in Umrissen erscheinen lassen, um das Hauptgewicht und den Mittelpunkt der Schilderung in die Situation zu verlegen, während der dramatische Dichter den Mittelpunkt von der Situation auf die handelnden Personen verschieben wird. Darauf bezieht sich folgende Stelle in dem erwähnten Artikel über die Studentenkomödie: „Es gibt etwas, das man Selbsttätigkeit nennt, und wenn man mit ihr nichts anzufangen weiß, wenn man nicht zwischen den Zeilen zu lesen versteht, so wird einem jedes Bild oberflächlich, ohne Tiefe, ohne Hintergrund erscheinen. Hat man einen guten, aber flüchtig ausgeführten Holzschnitt vor Augen, so empfindet man doch keinen Kunstgenuß, wenn man auf die einander kreuzenden Striche und Linien starrt; der Genuß stellt sich erst ein, wenn der Beschauer sich der Betrachtung des Bildes hingibt, das sich seiner Phantasie darbietet, und das der Anblick des Holzschnittes heraufbeschworen hat. So auch im Schauspiel und namentlich im Vaudeville, wo die Charaktere nicht einmal anders ausgeführt werden dürfen als in Holzschnittmanier.“ [1]) Ganz anders gestaltet sich die Sache im Drama, in der Tragödie. Dort werden die Charaktere die

1) Nachlaß I, S. 160.

Hauptsache bilden, denn sie sind die eigentlichen Träger der Handlung. Der dramatische Charakter muß tätig auftreten, sich vor unseren Augen handelnd entwickeln, die Situationen im Drama hervorrufen und beeinflussen. Ibsen verlangt, daß der dramatische Charakter nicht mit einemmal klar vor unsern Augen erscheine, so daß wir am Anfang des Stückes wissen, was am Ende sein wird, denn dadurch verliert die Person an Interesse, an packender Stärke, an Tiefe und Bedeutung, die der Dramatiker jedem seiner Charaktere entlocken muß. Es handelt sich also nicht darum, uns ein fertiges Präparat zu reichen, sondern etwas, das unsern Geist, unsere Aufmerksamkeit, Erwartung usw. beanspruchen darf und soll, und daß wir am Ende vor etwas Unerwartetem stehen, das uns unverhofft packt und trifft.

Der berühmte Schauspieler Lewinsky sieht die Schwierigkeit der Darstellung von Ibsenschen Gestalten darin, daß sie eine janusartige Doppelseitigkeit besitzen: „Die Personen — sagt er — spielen eine bestimmte Rolle in der Gegenwart und blicken dabei in die Vergangenheit zurück — sie geben uns ihre eigene Entwicklung, aber nicht in einer platten Erzählung oder Erklärung, sondern wir machen gleichsam die ganze Evolution rückblickend durch.“ [1]) Auf diese Weise entschleiert die Person ihr ganzes Innere vor unseren Augen nach und nach, stufenweise erhalten wir Einblick in ihre Seele, ihre geistigen Kräfte, Ideen, Anschauungen, Willensäußerungen und alles dies, was den Charakter einer Gestalt ausmacht. Bei der Betrachtung von Bellinis „Norma“, bei der Ibsen der Gedanke kam, seine unvollendete satirische Musiktragödie „Norma“ zu verfassen, sagt er über eine der auftretenden Personen, den Helden des Intrigenstückes: „Er ist einer jener echt dramatischen Charaktere, bei denen sich, wie Heiberg sagt: „mehr erraten als scheinen läßt, und die hernach am Schluß des Stückes da stehen, wo man, nach dem Anfang zu urteilen,

1) Stein o. c. S. 51.

es am mindesten erwartet hätte.“ [1]) Deshalb sind auch Ibsens Dramen meistenteils sog. analytische Dramen, in denen sich die Charaktere auf diese Weise, wie dies Heiberg verlangte, entwickeln. Als typische Vertreter solcher Charaktere können wir Nora („Das Puppenheim“) und Ellida („Die Frau vom Meere“) betrachten. [2])

Ibsen lag im Drama jedes Tendenzwesen fern, sowohl in seinen geschichtlichen Dramen wie in den Gesellschaftsstücken. Er gibt zwar zu, daß der Geschichte eine spezielle Philosophie, eine gewisse Idee immanent ist, die zum Vorschein kommen muß, aber nur dadurch, daß die Personen handeln und zwar so handeln, wie sie durch ihren Charakter gezwungen werden und wie sie notwendig handeln müssen. Dieses Moment betont er auch in einem Briefe an Brandes vom 24. September 1871, als dieser seine Befürchtung aussprach, ob Ibsens „Kaiser und Galiläer“ nicht eine Tendenz, eine gewisse Moral enthalten wird. Darauf antwortete Ibsen folgenderweise: „Haben Sie übrigens keine Angst vor irgendwelchem Tendenzwesen; ich sehe auf die Charaktere, auf die sich kreuzenden Pläne, auf die Geschichte, und gebe mich nicht mit der „Moral“ des Ganzen ab — vorausgesetzt, daß Sie unter der Moral der Geschichte nicht ihre Philosophie verstehen; denn daß eine solche als das endgültige Urteil über Kampf und Sieg zum Vorschein kommen wird, versteht sich von selbst.“ [3]) — Auch in bezug auf seine „Nora“ äußerte er sich einmal vor Paulsen, „daß alle bewußte Tendenz seiner Dichtung fremd ist, die ausschließlich auf Menschenschilderung ausgeht.“ [4])

Einer Schauspielerin, die ihn wegen seiner dankbaren Rollen in seinen Dramen lobte, antwortete er barsch: „Ich schreibe keine

1) Nachlaß I, S. 22f. (Vorrede zur „Norma“).

2) Vgl. dazu L. Andr.-Salomé o. c. S. 17ff., 111ff.

3) Werke X, S. 170.

4) o. c. S. 153.

Rollen, sondern stelle Menschen dar." [1]) Meint doch auch Hebbel: „Menschennatur und Menschengeschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen sucht." [2])

Ibsen versuchte es nicht, in seinen Dramen Antworten auf gewisse Zeitfragen zu liefern, sein Zweck war, gewisse Fragen, die mit seinem Innern oder der Wirklichkeit zusammenhängen, aufzuwerfen und sie von verschiedenen Seiten künstlerisch zu beleuchten. „Mein Amt — sagte er — ist fragen, nicht Bescheid zu geben." [3]) Ähnlich lautet auch ein Ausspruch Hebbels: „Der Verstand frage im Kunstwerk, aber er antworte nicht!" [4]) Als Ibsens „Klein Eyolf" erschien, wollte man darin ein Erziehungsdrama für Eltern sehen. Da wandte sich Zschallig, der Übersetzer der Jaegerschen Ibsenbiographie, an den Dichter mit der Bitte um Erklärung. Darauf erhielt er folgende Antwort: „Ich habe mit diesem Stücke keinerlei pädagogische Nützlichkeitszwecke vor Augen gehabt. Mit solchen Aufgaben habe ich nichts zu schaffen, meine Absichten sind stets rein dichterische." [5])

Damit hängt auch eine andere Äußerung Ibsens zusammen, die sich auf den Charakter des dramatischen Dialogs und sein Verhältnis zu den Anschauungen des Dichters bezieht. Diese Äußerung verdankt ihren Ursprung der abfälligen Kritik, mit der seine „Gespenster" aufgenommen wurden und die den Dichter für alles dies verantworlich machte, was die Personen des Dramas sagen. Das bot dem Dichter Gelegenheit, sich auch über dieses Moment der dramatischen Technik auszusprechen, was für uns um so wichtiger ist, da wir gewöhnlich geneigt sind, in den Worten, die der Dichter in den Mund seiner Gestalten legt, seine

1) Vgl. Brandes: Ibsen S. 52 und Elias: Christianiafahrt (Die neue Rundschau 1906, S. 1455).

2) Tageb. I, S. 138.

3) Werke I, S. 154.

4) Tageb. III, S. 263.

5) Vgl. Jaeger o. c. S. 272.

eigenen Anschauungen zu sehen. Dies trifft zwar auf gewisse Schwierigkeiten, besonders dann, wenn die Personen diametral entgegengesetzte Anschauungen äußern, wir beurteilen aber den Dichter nach dem Verlauf der Handlung und darnach, welche Anschauung siegreich hervorgeht. Dagegen eben verwahrte sich Ibsen in einem Briefe an den Schriftsteller Sophus Schandorph, einen Freund von Brandes, vom 6. Januar 1882, in dem er unter anderem schreibt: „Man sucht mich für die Ansichten verantwortlich zu machen, die einzelne Gestalten des Dramas aussprechen. Und doch steht in dem ganzen Buch nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Autors käme. Davor habe ich mich wohl gehütet. Die Methode, die Art der Technik, die der Form des Buches zugrunde liegt, hat dem Verfasser ganz von selbst verboten, im Dialog zum Vorschein zu kommen. Meine Absicht war, beim Leser den Eindruck hervorzurufen, daß er während des Lesens ein Stück Wirklichkeit erlebe. Nichts aber würde in höherem Maße dieser Absicht entgegenarbeiten, als wenn Ansichten des Autors dem Dialog einverleibt würden. Und glaubt man denn in der Heimat, daß ich nicht so viel dramaturgische Kritik besitze, um dies einzusehen? O doch! Ich habe es eingesehen, und ich habe danach gehandelt. In keinem meiner Schauspiele hält sich der Autor so fern, ist er so durchaus abwesend, wie in diesem letzten Drama."[1])

Deshalb meint auch Bulthaupt mit Recht, daß „Ibsen uns zunächst immer Menschen zeichnet, keine personifizierten Ideen. Und auch als er in seiner letzten Periode damit beginnt, sie zu Symbolen zu erheben, behalten sie immer noch Persönliches genug, das uns, oft magisch anlockt."[2])

Natürlich ist Ibsens in der Hitze des Gefechtes getane Äußerung cum grano salis zu nehmen. Es ist doch ausgeschlossen,

1) Werke X, S. 308f.

2) o. c. IV, S. 69.

daß der Dichter sich in seinem Drama — wie im Epos — ganz entpersönliche, daß er nur die Wirklichkeit das Wort führen lasse, da wir doch in den „Gespenstern" eben — wie übrigens in allen Dramen Ibsens — ganze Sätze herauszufischen imstande sind, die sich nicht auf das Konto der sprechenden und handelnden Personen setzen lassen, sondern dem Dichter selbst angehören müssen, und das Leitmotiv (um nicht zu sagen die Tendenz) des Werkes bilden. Natürlich ist es ebenso unzulässig, den Dichter für alles, was im Drama ausgesprochen wird, verantwortlich zu machen, wie ihn ganz außer der Peripherie des Stückes zu stellen. Der Leser oder Kritiker muß eben den Grenzpunkt zu finden wissen, wo man den Dichter von seinen Personen trennen soll, was und wieviel als des Dichters Anschauungen aufzufassen und was auf Kosten der Illusion der Wirklichkeit zu setzen ist.

Diese Illusion ist der Zweck jeder Kunst, besonders der dramatischen, deshalb erachtet Ibsen in der Technik des Dramas nur diese Mittel als berechtigt, die zur Stärkung der Illusion dienen. Alles andere, was unnatürlich und in der Wirklichkeit unbegründet ist, verwirft er geradezu. So verwarf er in seiner späteren dramatischen Tätigkeit gänzlich den Monolog, den er für unzweckmäßig fand, da er bei dem Zuschauer das lebendige, miterlebende Interesse stocken läßt und auch für den Schauspieler — wie wir es im nächsten Kapitel sehen werden — Schwierigkeiten bietet. In seinem Nachlasse fand man einen Prolog vom Jahre 1853, in dem sich folgende Stelle auf den Monolog bezieht:

Denn Monologe sind ihm baß entsetzlich —
Er weiß, wie sehr sie den — Prologen ähnen,
Die auch zu oft erst enden unter — Gähnen.[1])

Wenn wir in dieser Hinsicht Ibsens dramatische Tätigkeit der Reihe seiner Werke nach betrachten, bemerken wir, daß er

1) Nachlaß I, S. 75.

anfangs den Monolog oft gebraucht, den er durch lyrische Ergüsse (z. B. im „Fest auf Solhaug", „Olaf Liljenkrans") besonders dort, wo er sich noch nicht zur Prosaform entschließen konnte, ersetzt. Daß er aber schon damals diese Monologmanier verwerflich fand, beweisen z. B. seine „Helden auf Helgeland", in denen wir außer dem Grablied keinen Monolog finden, oder die „Komödie der Liebe", wo trotz epischer Reden und Auseinandersetzungen der eigentliche Monolog fehlt. In den „Kronprätendenten", im „Brand" und „Peer Gynt" kehrt dieses dramatische Mittel wieder zurück, um mit der endgültigen Prosaform („Bund der Jugend") aus Ibsens dichterischer Werkstätte für immer zu verschwinden. Mit Stolz schreibt er an Brandes am 26. Juni 1869 über seinen „Bund der Jugend": „Es ist in Prosa und daher mit einer stark realistischen Färbung geschrieben. Die Form habe ich mit Sorgfalt behandelt und habe unter anderem das Kunststück fertig gebracht, mich ohne einen einzigen Monolog, ja ohne ein einziges „Beiseite" zu behelfen."[1])

Damit sind wir eigentlich zum letzten Problem gelangt, das Ibsen in seinen dramatischen Äußerungen berührt, nämlich zur Form des Dramas. Alle seine Werke bis „Peer Gynt" inbegriffen, sind fast ausschließlich in Versform abgefaßt, erst vom „Bund der Jugend" an bedient er sich ausschließlich der Prosa. Lange Zeit schwankte er in dieser Beziehung, er wußte nicht, ob diesem oder jenem Gotte zu huldigen. Wir kennen bei ihm Fälle, in denen er ein ursprünglich in Prosa abgefaßtes Werk in Verse umwandelte und umgekehrt, in der Meinung, die Versform wirke idealisierender, erhebender als die Prosa, die ihm zu alltäglich vorkam. Später verwarf er diese Meinung gänzlich und bediente sich ausschließlich der Prosa.

In bezug auf keine ästhetische Kategorie änderte Ibsen seine Meinung so oft, wie in bezug auf die Form des Dramas. Er hat

1) Werke X, S. 126.

dies selbst eingesehen und modifizierte seine Behauptungen und Anschauungen später insofern, als er nicht mehr trachtete ihre Verallgemeinerung durchzusetzen, sondern es jedem Dramatiker überließ, sich in der ihm zusagenden Form auszusprechen. Die Frage Versform oder Prosa warf sich Ibsen zuerst auf, als sein „Kaiser und Galiläer" erschien. Damals erhielt er von Gosse einen Brief, in dem ihn derselbe darauf aufmerksam machte, daß sein Stück viel mehr daran gewonnen hätte, wenn er die Versform angewendet hätte. Und zwar behauptete er, wie wir dies aus Ibsens Antwort schließen, das Stück würde dadurch an Idealität gewonnen haben. Darauf schrieb ihm Ibsen am 15. Jänner 1874, daß die Versform nicht dazu geeignet wäre, die Illusion der Wirklichkeit zu heben, da sie sie im Gegenteil vermindert. Der Vers besitze nämlich schon an und für sich etwas Idealisierendes und müsse von allen Personen doch gleichmäßig gebraucht werden, abgesehen davon, ob sie gewöhnliche, alltägliche oder heldenhafte Charaktere sind. Ibsen hat hier übersehen, was er wahrscheinlich später einsah, daß trotz der äußeren Form der innere Gehalt der Rede den Charakter der Person mehr oder minder realistisch färben kann. Deshalb verurteilt er mit Unrecht die ältere Tragödie in der Meinung, sie wolle immer ideale Gestalten, nicht Menschen der Wirklichkeit schildern. Die besagte Stelle der Ibsenschen Antwort lautet nämlich folgend: „Sie meinen, daß mein Schauspiel in Versen geschrieben sein mußte, und daß es dadurch gewonnen hätte. Darin muß ich Ihnen widersprechen, denn das Stück ist, wie Sie bemerkt haben werden, in einer Form angelegt, so realistisch wie nur möglich: die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte. Ich wollte im Leser den Eindruck hervorrufen, daß das, was er lese, ein wirkliches Geschehnis sei. Würde ich den Vers angewandt haben, so hätte ich damit meiner eigenen Absicht und der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, entgegengearbeitet. Die vielen alltäglichen und unbedeutenden Charaktere, die ich vorsätzlich in das Stück

gebracht habe, wären verwischt und ineinander gemengt worden, wenn ich sie allesamt in rhythmischem Takt hätte reden lassen. Wir leben nicht mehr in Shakespeares Zeit, und in den Kreisen der Bildhauer redet man nachgerade schon davon, die Statuen mit naürlichen Farben zu bemalen. In dieser Frage läßt sich vieles pro und kontra sagen. Ich möchte die Venus von Milo nicht bemalt haben, aber einen Negerkopf möchte ich lieber in schwarzem als in weißem Marmor ausgeführt sehen. Im großen ganzen muß die sprachliche Form sich nach dem Grad von Idealität richten, der über der Darstellung ruht. Mein neues Schauspiel ist keine Tragödie im Sinne der älteren Zeit; was ich habe schildern wollen, das sind Menschen, und gerade deshalb habe ich sie nicht mit ‚Götterzungen' reden lassen." [1])

Bekanntlich war auch Lessing eine Zeitlang Gegner der versifizierten Form des Dramas — in Opposition wider das falsche Pathos des französischen Alexandriners — da sie der Natürlichkeit widerspricht. Dies hebt auch Hegel in seiner Ästhetik tadelnd hervor, indem er selbst ein Anhänger der Versform war, die in den sinnlichen Stoff des Dramas ein übersinnliches, musikalisch-rhythmisches und daher erhebendes Moment einführt, das dem Werke das Gepräge eines wahren Kunstwerks verleiht. [2])

Ibsens Abneigung gegen den Vers im Drama ging mit der Zeit so weit, daß er sich einige Jahre später zu der problematischen Prophezeihung hinreißen ließ, der schon die nächste Zeit Hohn lächelte. Er sprach nämlich davon, daß die Versform, nicht nur für das Drama, sondern auch für den Schauspieler schädlich, zu denjenigen Kunstarten gehört, die dem Aussterben nahe sind; ja er zweifelte geradehin daran, ob sich jemand wagen wird, ein Drama in fünffüßigen Jamben zu schreiben. Diese Prophezeihung

1) Werke X, S. 223.

2) Vgl. Werke X, Abt. III, S. 292ff.

befindet sich in dem Briefe an die Schauspielerin Lucie Wolf vom 25. Mai 1883, die ihn um einen Prolog zu der Festvorstellung bat, welche im „Christianiaer Theater“ aus Anlaß ihrer dreißigjährigen künstlerischen Wirksamkeit an dieser Bühne stattfinden sollte. Ibsen sagte ihr rundwegs ab, da er damals ein Gegner von Prologen war, und begründete seine Absage folgendermaßen: „Die Versform hat der Schauspielkunst außerordentlich vielen Schaden zugefügt. Ein Bühnenkünstler, der sein Repertoire aus der Schauspieldichtung der Gegenwart holt, sollte ungern auch nur einen Vers in den Mund nehmen. Die versifizierte Form wird im Drama der nächsten Zukunft kaum eine nennenswerte Verwendung finden: denn die dichterischen Intentionen der Zukunft werden sich damit sicherlich nicht vertragen können. Sie wird deshalb zugrunde gehen. Die Kunstformen sterben ja ebenso gut aus, wie die fabelhaften Tierformen der Urzeit ausstarben, da ihre Zeit um war. — Eine Tragödie in fünffüßigen Jamben ist heutzutage schon eine ebenso seltene Erscheinung wie der Vogel Dodo, wovon nur einige ganz wenige Exemplare unten auf einer afrikanischen Insel leben.“ [1])

Ibsen hat aber bald eingesehen, daß er mit seiner gereizten Äußerung ziemlich über den Strang gehauen hat, da sie bei ihm selbst Anwendung fand, nicht aber bei anderen Dramatikern. Zwar waren die Gründe, die er in seinem Briefe an Gosse gegen die Verskunst angab, vom ästhetischen Standpunkt aus teilweise berechtigt, konnten jedenfalls diskutiert werden, aber schon die Beschränkung, die er am Schluß des Briefes zugibt, berechtigte ihn nicht mehr, die Versform im Drama zu verurteilen, wenn man nicht einen hypernaturalistischen Standpunkt einnimmt, und dies wollte er auch selbst nicht. Besonders sah dies Ibsen ein, als manche Dichter aus seinen Äußerungen schlossen, daß er überhaupt ein Gegner der versifizierten Kunst sei. Dieses

1) Werke X, S. 325.

Mißverständnis schlug er auch bald zurück in einem Briefe an den Lyriker Theodor Caspari, der ihm ein Gedicht widmete. In diesem Briefe vom 27. Juni 1884 entschuldigt er sich, Caspari irre, wenn er meine, Ibsen möchte wünschen, daß Caspari „seine Leier zerschlüge". Im Gegenteil, er rät ihm seine Kunst weiter zu betreiben, da er auf diesem Gebiete ein reiches Schaffen entfalten könne, und fügt hinzu: „Ich erinnere mich wohl, daß ich mich einmal etwas despektierlich über die Verskunst ausgesprochen habe. Aber das rührte nur von meinem eigenen damaligen Verhältnis zu dieser Kunstform her. Ich habe schon lange aufgehört, allgemeingültige Forderungen zu stellen, weil ich nicht mehr glauben kann, daß solche Forderungen mit irgend einem Recht aufgestellt werden können. Ich meine, wir haben alle, einer wie der andere, nichts anderes und nichts besseres zu tun, als im Geist und in der Wahrheit uns selbst zu realisieren. Dies ist meines Erachtens der wirkliche Freisinn, und darum sind mir die sogenannten Liberalen in vielen Punkten so herzlich zuwider." [1])

Wieviel Ibsen in seiner literarischen Tätigkeit mit dem Problem Versform oder Prosa im Drama zu kämpfen hatte, beweist die Leidensgeschichte mancher seiner Werke. Während er „Catilina" und „Das Hünengrab" nach dem Muster seiner Jugendvorbilder (Schiller, Oehlenschläger u. a.) in fünffüßigen Jamben verfaßte, gebrauchte er diese Form in seinen folgenden Stücken (Das Schneehuhn in Justedalen", „Olaf Liljenkrans", „Das Fest auf Solhaug") abwechselnd mit der Prosa, die er dann in der „Johannisnacht" und in der ersten Fassung der „Komödie der Liebe" beibehält.

Die „Helden auf Helgeland" begann er in Versen und zwar im antiken Trimeterversmaß, da er sein Drama als eine Art Schicksalstragödie im griechischen Stil halten wollte. Bald aber kam er zur Überzeugung, daß weder der antike Trimeter

1) Werke X, S. 340f.

noch der fünffüßige Jambus dem Stoffe entspreche und deshalb zog er endlich die Prosa vor, in der er das Werk endgültig vollendet hat. Trotzdem hat es Heiberg streng beurteilt, „denn im Drama muß alles Harte (der Sage) noch härter werden, als in einer epischen Bearbeitung." [1])

Die „Komödie der Liebe" faßte er anfangs in Prosa ab, in einem rohen steifen Stil der Saga, bald änderte er die Form in Verse um, denn er konnte damals noch nicht den gewöhnlichen Unterhaltungston treffen. Er wählte daher mehr oder minder freie Jamben. Deshalb meint Bulthaupt, das Stück wäre besser in Prosa geblieben, „denn mit ihrer Hilfe hätte das Problem realistischer behandelt und der Satire ein stärkerer Ton geliehen werden können." [2]) Auf diese Zeit eben möchte man mit Recht folgende Bemerkung J. P. Jacobsens beziehen, die er am 7. August 1874 an Edward Brandes über „Kaiser und Galiläer" schrieb: „Er (Ibsen) kann Reim und Rhythmus durchaus nicht entbehren; in der Prosa gerät er in eine allzu platte Sprechweise." [3]) Denn später und heute würde das schon etwas seltsamer klingen, nachdem wir Ibsens Meisterdramen in Prosa kennen. [4]) Den gewöhnlichen Unterhaltungston gelang es ihm erst im „Bund der Jugend" zu treffen, den er dann in seinen sozialen und Künstlerdramen so meisterhaft zu handhaben verstand.

Bevor er aber zu dieser Fertigkeit gelangte, erachtete er die Versform als sein einziges Gebiet. Über seinen „Brand" schreibt er am 4. Dezember 1865 an Clemens Petersen: „Zu Weihnachten erscheint ein dramatisches Gedicht von mir ..... Die erbärmlichen und trostlosen Zustände der Heimat gaben mir den Anlaß, einen Blick zu tun in mein eigenes Innere und in die Verhältnisse, und das gab dem Gedicht Stimmung und Ge-

---

1) Vgl. Werke III, Einleitung, S. 11 und Jaeger o. c. S. 113f.
2) o. c. IV., S. 74.
3) Vgl. Woerner o. c. I, S. 290f.
4) Vgl. Walzel cit. Aufsatz (Neue Jahrb. usw.) S. 432.

halt. Sie haben einmal von mir geschrieben, die Versform mit dem Symbolischen im Hintergrunde, das sei meine natürlichste Domäne. Ich habe oft darüber nachgedacht, ich glaube es selbst und dementsprechend hat das Gedicht Gestalt gewonnen." [1]) Auch während der Arbeit am „Peer Gynt" konnte er sich mit der Formfrage keinen Rat schaffen. Die verschiedenen Fassungen der einzelnen Szenen, die jetzt in seinem Nachlaß veröffentlicht sind, weisen darauf hin, daß er lange zwischen Vers und Prosa hin und her schwankte, bis er sich endlich in der letzten Fassung zur Versform entschloß, die ihm noch immer leichter fiel als die Prosa. Darauf weist er auch im „Reimbrief" (1871) hin, in dem es heißt:

Prosastil für Ideen,
Vers für Bilder.
Herzenslust und Herzenswehen,
Sorgen, die durchs Haupt mir gehen,
Groll und Fehde
Ich am liebsten äußer' und schilder'
In gebundener Rede. [2])

Wie gesagt aber, blieb Ibsen bis zu Ende seiner literarischen Tätigkeit ein Anhänger der Prosaform, obwohl er der Verskunst durchaus nicht Valet sagte. Besitzen wir doch aus der Zeit nach „Peer Gynt" manches Gedicht von ihm, und verfaßte er doch noch die Vorarbeiten zum „Baumeister Solneß" in Versen.

Wenn wir nun Ibsens Standpunkt in bezug auf die Frage: Vers oder Prosa mit demjenigen Hebbels vergleichen, so sehen wir, daß auch Hebbel kein absoluter Anhänger der rhythmischen Form im Drama war. Er ist nämlich der Meinung, die Form müsse von dem Grade des Poetischen abhängen, das dem geschilderten Stoffe anhaftet. Darauf bezieht sich seine folgende

1) Die neue Rundschau, 1906, S. 1507 f.

2) Vgl. Nachlaß IV, S. 251 ff.

Tagebuchnotiz vom Jahre 1847: „Alles Poetische sollte rhythmisch sein!" schrieb Goethe an Schiller,[1]) als dieser ihm angezeigt hatte, daß er seinen in Prosa angefangenen „Wallenstein" in Verse umschreibe. Ein höchst einseitiger und sicher nur durch den speziellen Fall hervorgerufener Ausspruch! Es gibt Gegenstände, die im ganzen durchaus poetisch sind, im einzelnen aber so nah an das Gebiet der Prosa streifen, daß sie das Pomphafte, was dem Vers anklebt, nicht vertragen, in alltäglicher Prosa aber freilich auch nicht aufgehen und darum ein Mittleres verlangen, welches aus beiden Elementen zu bilden dann eben die Hauptaufgabe des Dichters ist. Dahin gehört z. B. jeder Stoff einer bürgerlichen Tragödie." [2]) Dagegen meinte Hebbel, der Dichter beachte immer, daß er selbst im realsten Stoffe den Idealismus nicht verwische und zwar auf folgende Weise: „Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama? Dadurch, daß man jenen steigert und diesen schwächt. Ein Charakter z. B. handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer!" [3]) —

Um nun Ibsens Äußerungen betreffs der Technik des Dramas zu vervollständigen, muß noch einer kurzen aber charakteristischen Äußerung Erwähnung getan werden, die sich auf die damalige Mode in der dramatischen Welt bezieht. Es war nämlich die Gewohnheit Lustspielen (Komödien) zwei Titel zu geben, da man meinte, damit werde dem Stück eine weitere Basis gegeben. Diese Doppeltitel-Manier hat auch Ibsen ergriffen, doch er besaß so viel Geschmack und Autokritizismus, um einzusehen, daß dieser Pleonasmus störend sei. Als er nämlich an

---

1) Am 25. November 1797. Auch später „alle dramatischen Arbeiten sollten rhythmisch sein".

2) Tageb. III, S. 255. Vgl. auch das Epigramm: Auf einen Absolutisten des Verses im Drama. Werke I, S. 203.

3) Tageb. IV, S. 97.

dem „Bund der Jugend" arbeitete, wollte er ihm noch einen zweiten Titel „Herrgott und Co." geben. Später aber ließ er diesen Titel fallen. Man meinte anfangs, daß er dies unterließ, um Anfeindungen seitens gewisser Kreise zu entgehen, denen er so wie so schon unlieb war. Dieser Grund schien anfangs zu genügen, um Ibsens Unterlassen zu erklären. Der Nachlaß aber belehrt uns eines anderen Grundes, der mit Ibsens Kunstanschauungen in unmittelbarem Zusammenhang steht und ihn über kleinliche Befürchtungen und Skrupeln erhebt. In den hinterbliebenen Varianten zum „Bund der Jugend" finden wir nämlich eine Stelle, die den eigentlichen Grund der Unterlassung angibt. Sie lautet folgend:

Daniel Hejre: Der Verein wird wohl zwei Namen kriegen, glaub' ich, — wie die Komödien in meiner Jugend. So was nennt man dann eine breite Basis.[1])

So ironisierte Ibsen die andern und sich selbst.

*

Alle diese Äußerungen Ibsens weisen darauf hin, daß er die dramatische Kunst auch theoretisch zu vertiefen und durchleben trachtete, denn er sah ein, daß sie dem Dichter mannigfache Schwierigkeiten bietet, die er zu bewältigen hat, bevor er zur Vollkommenheit auf diesem Gebiete gelangt. Deshalb meinte er immer, daß die dramatische Kunst, wie keine andere, ihren ganzen Mann verlange, denn, wenn jemand, so kann eben der dramatische Dichter zweien Göttern zugleich nicht dienen. Ein dramatischer Schriftsteller, der auch nebenbei ein anderes Genre betreibt, wird, nach seiner Meinung, weder auf dem einen noch auf dem andern Gebiete etwas Großes leisten. So sagte er einmal zu Paulsen: „Die dramatische Kunst verlangt ihren Mann

1) Vgl. Nachlaß I, S. 237.

ganz. Man muß sich ihr allein widmen. Ich kann mir gar nicht denken, daß ein Dichter zugleich auf dem Gebiete der Novelle und des Dramas etwas Ausgezeichnetes leisten kann. Um Meister zu werden, muß er sich beschränken.“ [1]) Dieser höchst problematische Ausspruch Ibsens war wahrscheinlich gegen Björnson gerichtet, dessen „Neuvermählte“ seiner Meinung nach kein Drama seien, sondern eine dramatisierte Novelle. Und in bezug auf Björnsons literarische Tätigkeit müssen wir Ibsen recht geben. Er schuf weder auf dem Gebiete der Prosa (Novelle und Roman) noch auf dem Gebiete des Dramas etwas Großes, da seine Romane und Novellen nur wenig dramatisch packende Momente und seine Dramen allzuviel Roman- oder Novellenhaftes aufweisen. Woraus jedoch nicht zu schließen ist, daß Ibsens Meinung sich auf jeden Dichter, der zwei Genres betreibt, beziehen könne.

---

1) o. c. S. 160f.

Theater und Schauspielkunst

Obgleich sich Ibsen dem Theater praktisch eine lange Zeit widmete, sind doch seine Äußerungen über Theater und Schauspielkunst viel spärlicher als über die dramatische Kunst überhaupt. Dies rührt daher, daß wir seine mündlichen Äußerungen nicht kennen, da Ibsen keinen Eckermann fand, während er zu schriftlichen Äußerungen wenig Gelegenheit und noch weniger Geduld hatte. Wir müssen uns daher darauf beschränken, was sich in dieser Beziehung in seinen Werken findet, da auch seine Briefe in dieser Richtung nichts Wichtiges bringen.

Ibsen behauptete, auf die Bühne gehöre nur diese Kunstgattung, die die Illusion der Wirklichkeit hervorzubringen imstande ist, alles andere, Unkünstlerische, Künstliche, Unnatürliche müsse von der Bühne ferngehalten werden. Zu diesem unnützen Zeug, das auf die Bühne nicht gehört, zählt Ibsen die Prologe, Epiloge und dergleichen Gattungen, die er in den ersten Jahren seiner literarischen und theatralischen Tätigkeit so fleißig pflegte. Mit der Zeit aber kam er zu einer entgegengesetzten Überzeugung, verwarf diese Dichtungsgattung gänzlich und wollte sie auch im Theater nicht mehr sehen. Deshalb schrieb er der Schauspielerin Lucie Wolf in dem bereits erwähnten Briefe: „Prologe, Epiloge und dergleichen mehr müßten unbedingt von der Bühne verbannt werden. Dahin gehört nur die dramatische Kunst, und

Deklamation ist keine dramatische Kunst."[1]) Zweifellos hat Ibsen von prinzipiellem Standpunkt aus recht, besonders dann, wenn die Prologe oder Epiloge mit dem aufzuführenden Stücke in keinem Zusammenhange verbleiben. Was jedoch seine eigenen Prologe anbetrifft, so sind sie Gelegenheitsgedichte, in denen er hauptsächlich die damals in Norwegen aktuelle Theaterfrage dem Publikum nahebrachte, ihm sein Verhältnis zur Bühne erklärte und es zu einer nationalen Tat, zur Kunstpflege aufzurütteln suchte. Bald aber kam er zur Einsicht, daß dieses Mittel erfolglos bleibt und den künstlerischen Charakter der Bühne eher schädigt als hebt. Seit dieser Zeit enthielt er sich gänzlich des Prologschreibens.

Aus dieser Zeit eben, als er bemüht war, den Geschmack des Publikums zu läutern und es künstlerisch genießen zu lehren, stammt ein Artikel, in dem er sich mit der Frage des Repertoires befaßt. Er tritt hier gegen die unsinnige Forderung des Publikums auf, die man in aller Herren Ländern trifft, ein Theater müsse unbedingt Stücke berühmter oder beliebter Autoren zur Aufführung bringen, abgesehen davon, ob es seine Kräfte erlauben oder nicht. Das Publikum legt gewöhnlich mehr Gewicht auf das „was" als auf das „wie". Ibsen sah mit Recht ein, daß die Kunst der Theateraufführungen eben das „wie" betonen soll, deshalb müsse es sich darnach richten, was seine Kräfte unter gegebenen Verhältnissen künstlerisch aufführen können. Selbst ein Stück eines minder berühmten Verfassers kann vom künstlerischen Standpunkt aus mächtiger wirken und ästhetischer bilden, wenn seine Aufführung der ästhetischen Forderung entspricht, als das Werk des berühmtesten Verfassers, wenn es keine gediegenen Darsteller findet.

Ein Theater, das diese Grundforderung mißachtet, bleibt immer eine Institution, die auf Gewinn losgeht, die aber im geistigen

---

1) Werke X, S. 325.

Leben eines Volkes keine Rolle spielen kann. Deshalb behauptet Ibsen, jedes Theater könne ein „gutes" d. h. seinen Verhältnissen entsprechendes Repertoire besitzen, wenn es sich nicht von den verständnislosen Forderungen des Publikums leiten läßt. „Das ist ein gutes Repertoire — sagt Ibsen — dessen einzelne Stücke für die Kräfte des Theaters passen, das sie aufführen läßt, also weder außerhalb dieser Kräfte liegen, noch sie übersteigen. Es handelt sich also um einen sehr bedingten Begriff: indem ein und dasselbe Repertoire bei zwei Bühnen gut auf der einen sein kann und schlecht auf der anderen, oder auch gut oder schlecht auf allen beiden." [1])

Man hat also kein Recht, eines Theaters Wert nach den Stücken zu beurteilen, die es aufführt, sondern darnach, ob es in der Aufführung auf der Höhe seiner künstlerischen Tätigkeit steht oder nicht. Zwar kann man in dem Falle, wo das Theater z. B. bloß minderwertige Stücke geben kann, seine Existenzberechtigung in Zweifel ziehen, aber seinem Bestreben, den Kräften nach zu wirken, kann man absolut gar nichts anhaben. Deshalb meint Ibsen in demselben Artikel weiter: „Aus der Vielseitigkeit des Repertoires oder seinem Reichtum an berühmten Schriftstellernamen kann man keineswegs ein Zeugnis für die künstlerische Höhe des Theaters herleiten, ebensowenig wie ein aus lauter Vaudevilles, Farcen oder Volkskomödien bestehendes Repertoire noch lange kein Beweis dafür ist, daß das Theater, auf dem sie gespielt werden, schlecht sein muß. Freilich können die künstlerischen Mittel eines Theaters so gering sein, daß es nur die allergewöhnlichsten Schmierentheaterstücke bewältigt; hält sich aber eine Bühne in diesen Grenzen, so ist selbst dagegen nichts einzuwenden. Man mag dann die Existenzberechtigung des Theaters bestreiten; wird dieses Recht aber zugestanden, so kann gegen die Art seines Betriebes kein Einwand erhoben werden: denn

1) Werke I, S. 457.

die befriedigende Aufführung eines schlechten dramatischen Produktes ist der Verhunzung eines Meisterwerks vorzuziehen." [2])

Die Bühne darf zu keiner Schablonenbühne herabsinken. Jeder Darstellung muß ein ihr eigentümlicher und für sie passender Stil innewohnen, der mit verschiedenen Momenten des Stückes zusammenhängt und von ihnen abhängig ist. Selbstverständlich muß anders eine Tragödie, anders eine Komödie, anders eine Farce zur Aufführung gelangen, die Idee des Stückes und sein Charakter beeinflussen den Stil der Darstellung. Nicht nur ästhetische Gründe sprechen für diese Forderung, sondern auch nationale. Nur auf diese Weise kann sich eine eigene, nationale und naturgemäße Theaterkunst entwickeln, die nicht von fremden Mustern sklavisch abhängt.

Daraus ist natürlich nicht zu schließen, daß sie von fremden Bühnen das Nützliche und Bedeutungsvolle nicht lerne. So wie aber gewisse Momente und Eigentümlichkeiten ein dramatisches Werk zu einer nationalen Schöpfung stempeln, so ist auch seine Darstellungskunst den nationalen Eigentümlichkeiten anzupassen, die ihr charakteristisches Gepräge bilden und ihr besonderen Wert und Reiz verleihen. Deshalb behauptet Ibsen: „Ein Drama besteht nicht aus Charakteren allein; das, worauf es als Kunstwerk wesentlich beruht, ist der Stil der Darstellung, der für die verschiedenen dramatischen Kunstarten ein ganz eigener ist und naturgemäß sein muß. Den Stil der Darstellung, die ganze geistige Form der Spielweise, oder wie man es sonst nennen will, kann ein Theater nie einem anderen entnehmen, ohne seine Selbständigkeit aufzugeben und sich in eine Lage zu bringen, die dem Verhältnis des Übersetzers zu seinem Original entspricht. Von einem nationalen Standpunkt aus ist der Stil natürlich genau so wichtig, wie von einem rein ästhetischen." [1]) —

2) Werke I, S. 458.
1) Werke I, S. 436.

Ibsen entging es nicht, daß in einem direkten Zusammenhange mit der dramatischen Kunst und dem Theaterwesen die Schauspielkunst stehe. Als er nämlich an den Theatern in Bergen und Christiania angestellt war, da hatte er der damaligen Schauspielkunst manchen Fehler auszusetzen, da sie in Norwegen noch in der Wiege war. Daher stammen seine Äußerungen über Wesen und Zweck dieser Kunst, ihr Verhältnis zum Theater usw. Äußerungen, die wieder nicht reich an Zahl sind, aber um so wichtiger an Inhalt, denn sie weisen auf einen routinierten Theaterdichter und -aufseher hin, der sein kritisches Augenmerk auf alle Einzelheiten des Theaterwesens richtete und seinen Mängeln abzuhelfen bemüht war.

Ibsen hatte, wie Schiller und Goethe, von der Schauspielkunst eine sehr hohe Meinung. Er geht in ihrer einseitigen Überschätzung so weit, daß er sie sogar über alle anderen Kunstarten zu stellen meint, die sich nur in einer Form nach außen objektivieren können. Und zwar gestalten sie sich nach außen entweder in der Zeit wie z. B. die Musik oder im Raum wie die Plastik, während die Schauspielkunst zu demselben Zwecke beider Verwirklichungsformen braucht. Dadurch kann sie auf den Menschen eindrucksvoller wirken als andere Künste, sie gewinnt an Plastik, verkörpert realistischer die Wirklichkeit und ist leichter aufzufassen und zu empfangen. In einem seiner polemischen Theaterartikel schreibt Ibsen über diesen Stoff folgendes: „Indem nämlich die Schauspielkunst durch Zeit und Raum zugleich zur Objektivität gelangt, rückt sie hierdurch der Wirklichkeit näher und tritt mit größerer Anschaulichkeit auf, als z. B. die Musik, die ihr Medium in der Zeit findet oder die Malerei und die Skulptur, die sich durch den Raum offenbaren.“ [1]) Deshalb nennt er an anderer Stelle „die Schauspielkunst ihrer Natur gemäß die Einheit aller übrigen Kunstformen.“ [2])

1) Werke I, S. 318f.

2) Vgl. Werke X, S. 19.

Daß die wahre, erhabene Schauspielkunst in sich Elemente aller anderen Künste enthält oder wenigstens enthalten soll, unterliegt heute keinem Zweifel und insofern könnte man sie als eine höhere Verbindung aller anderen Künste betrachten. Dadurch eben wird sie keine leere, tote Nachahmung der Wirklichkeit durch Mienen, Gebärden, Worte usw., sondern sie wird zur Kunst, die eigenen Wert besitzt und eigene Werte, neue Werte schafft.

Diese Verbindung anderer Kunstelemente in sich, die sie kennzeichnet, gereicht ihr der Kritik gegenüber zum Nachteil. Denn da, wo ein Kritiker der Musik oder Plastik gegenüber nicht wagen wird, mit einem eigenen Urteil aufzutreten, wenn er in dieser Beziehung keine gründliche Bildung besitzt, da meint er der Schauspielkunst gegenüber berechtigt zu sein auch trotz seiner Unvorbereitung Urteile zu fällen, ohne ins Dilettantenhafte zu verfallen. Er meint seine Aufgabe gänzlich erfüllt zu haben, wenn er dem Schauspieler diese oder jene Gebärde, diese oder jene Miene und dergleichen Kleinigkeiten aussetzt, immer nur negative Bemerkungen fallen läßt und außer ihnen nichts mehr zu sagen hat. Gegen einen solchen falschen und unberechtigten Standpunkt der Theaterkritik tritt Ibsen auf, indem er sagt: „Daraus folgt, daß mancher, der sich nicht berufen fühlt, wenn es gilt, sich über diese Künste (d. h. Plastik, Poesie und dergl.) auszusprechen, voll und fest davon überzeugt ist, er sei als dramatischer Kunstkritiker ganz in seinem Element. Er greift zur Feder, und wenn er des Langen und Breiten auf unschöne Armbewegungen, fehlerhafte Betonung usw. hingewiesen hat, so lebt er in dem naiven Glauben, einer wirklich kritischen Abhandlung das Leben geschenkt zu haben. Diese harmlose Ansicht brauchte man dem kritischen Federhelden allerdings nicht zu zerstören, wenn nicht die Gefahr bestände, daß sie Einfluß auf das Publikum ausüben könnte und auf die Künstler, gegen die die sogenannte Kritik gerichtet ist.“ [1])

1) Werke I, S. 319.

Nach Ibsens Meinung muß der Kunstkritiker dem Schauspieler gegenüber streng objektiv sein und ihn nicht nur negativ kritisieren. Seine Aufgabe sei, ihn darauf hinzuweisen, wie er die gegebene Rolle spielen soll, um sie vollständig auszunützen. Eine nur negative Kritik oder eine Kritik, die auf Schmeicheleien und Lobhudeleien beruht, wird den Schauspieler höchstens vom Weg der wahren Kunst abbringen, ihm aber nicht zur Vervollkommnung verhelfen. Deshalb meint Ibsen: „Soll der Kritiker dem Schauspieler belehrend gegenüber treten, so muß er ihm begreiflich machen, wie die Rolle gespielt werden muß, und ganz davon schweigen, wie sie nicht gespielt werden soll. Denn damit erreicht er nur, daß der Schauspieler unsicher statt gefestigt wird.“ [1])

Nachdem Ibsen die Bedeutung der Schauspielkunst im allgemeinen, ihren Zweck und ihre Stellung zur Kritik besprochen hat, befaßt er sich noch mit einigen Einzelheiten dieser Kunst, und zwar in erster Reihe mit der Behandlung der Haupt- und Nebenrollen. Der Schauspieler, dem eine Hauptrolle zufällt, ist sehr oft geneigt, seine ganze Aufmerksamkeit ihr selbst zuzuwenden und die Nebenpersonen außer acht zu lassen. Wir tragen dann den Eindruck hervor, als ob nur die Hauptperson die Trägerin der Handlung wäre, während die Nebenpersonen entbehrlich sind, da sie infolge einer solchen Behandlung der Hauptrolle entweder gänzlich verschwinden oder zu kurz kommen. Der Besitzer der Hauptrolle denkt dann nur an sich und scheint daran zu vergessen, daß nicht er selbst das Totalbild des Stückes hergibt, sondern alle Personen zusammen, die den Gesamteindruck gemeinsam durch ihr harmonisch zusammenklingendes Spiel hervorrufen. Der Schauspieler also, dem die Hauptrolle eines Stückes zufällt, müsse sein Rollenstudium so einrichten, daß er immer seinen Gegenspieler oder Nebenspieler berück-

1) Werke I, S. 322f.

sichtige. Sonst gelingt es der Gesamtheit nie die Grundstimmung hervorzurufen, die der Verfasser dem Stücke verlieh und die durch das Spiel der Schauspieler auf der Bühne hervorgezaubert werden muß.

Der Hauptcharakter erscheint auch in eigentlicher Fülle und Plastik, wenn er nicht eine isolierte Stellung unter den anderen einnimmt, sondern seine Existenz mit ihnen so eng verbunden ist, daß ohne sie seine Existenz unberechtigt erscheinen würde. Dies hebt auch Ibsen in der Behandlung der Hauptrolle hervor, wenn er sagt: „Die sichtbare Rücksicht auf die Hauptgestalten des Stückes kann nicht genug zur Nachahmung empfohlen werden; denn das Rollenstudium wird selbst von besseren Künstlern isoliert getrieben; aus den Reden und Antworten seiner Rolle schafft sich jeder für sich ein Totalbild, ohne zu überlegen, ob der Gegenspieler, dem man als Licht- oder Schattenseite zu dienen hat, eine solche, oder ob vielleicht eine ganz entgegengesetzte Auffassung verlangt, — ohne zu erwägen, wie weit die Grundstimmung, die der Autor über das Ganze gebreitet hat, dadurch beeinträchtigt wird oder nicht." [1])

Ähnliche Fehler seitens der Schauspieler bemerkt man auch in bezug auf die Nebenrollen, welche sie zu agieren haben. Dabei spielt sehr oft die Ambition eines Schauspielers mit, der seine Rolle unbedächtig in den Vordergrund schieben will, ohne zu bedenken, daß er nicht nur in bezug auf sich selbst fehlgehe, sondern auch anderen Rollen schade, die dadurch verlieren, während er selbst dadurch nichts gewinne. Er verursacht durch sein Vorgehen nur ein Verschieben des Mittelpunktes der Handlung, um den sich alle Personen gruppieren, so daß dann dem Stücke das fehlt, was man von einem künstlerischen Aufbau desselben verlangt d. h. Perspektive. Dieselbe ist nicht nur in der Aufstellung der Dekorationen zu suchen, sondern sie muß auch in der

1) Werke I, S. 379.

Gruppierung der handelnden Personen und ihrem gegenseitigen Verhältnis sichtbar sein. Darauf beziehen sich folgende Worte Ibsens: „Damit verwandt ist der Mißgriff, wenn eine Nebenfigur den Charakter der Rolle im selben Grad detaillieren will, wie die Hauptgestalten des Stückes; wenn ein Maler einen Baum in der Mitte oder im Hintergrund des Bildes anbringt, so führt er nicht jedes Blatt, jeden Zweig mit derselben Genauigkeit aus, die er für den Vordergrund anwendet, und nach den gleichen Grundsätzen muß auch der Bühnenkünstler handeln; dadurch bekommt die Handlung ihre Perspektive: denn wenn alle Figuren des Stückes zu Hauptfiguren gemacht werden, so wird eben dadurch dem Stück die Hauptperson genommen." [1])

In einem gewissen Zusammenhang mit diesen Mißgriffen in der Behandlung der Rollen steht die uneigentliche Behandlung der einzelnen Teile des Dramas, besonders der Exposition. In dieser Hinsicht gibt es oft Schauspieler, die der Ansicht sind, daß auf die Exposition kein besonderes Gewicht zu legen sei, da sie doch nur ein Aushilfsmittel ist, um die folgenden Teile des Dramas verständlicher und plastischer, klarer und durchsichtiger dem Zuschauer erscheinen zu lassen. Diese Schauspieler beachten es nicht, daß auch die Exposition einen charakteristischen Grundzug besitzt, den man hervorheben und betonen muß, um der weiteren Handlung Vorschub zu leisten, und daß sie nicht nur auf Einzelheiten beruht, die einfach zur Aufklärung der folgenden Begebenheiten dienen, sonst aber keinen Wert haben. Dieser falsche Standpunkt, den manch Schauspieler einnimmt, verursacht, daß sich die Exposition von den andern Teilen des Stückes nicht recht abhebt, und dadurch die Einheitlichkeit und Symmetrie, die zu den ästhetischen Grundforderungen jeder harmonischen, künstlerischen Aufführung gehören, verloren gehen. Vor diesem Mißgriff warnt Ibsen in einem seiner wichtigen Theaterartikel, in

1) Werke I, S. 379f.

dem es u. a. heißt: „Vor einer Sache möchte ich in ihrer Allgemeinheit warnen und das ist die Gedankenlosigkeit, womit man an so vielen Theatern die Expositionsszenen behandelt; freilich ist es wahr, man findet gerade hier meist von des Autors Hand so manches, was sich im übrigen nur schwer in der Charakteristik der handelnden Personen unterbringen läßt und was zumeist nur in das Stück eingeflochten ist, um die Situation klarzumachen; ist das aber der Fall, so müssen sich die Schauspieler um so mehr anstrengen, um das Charakteristische mit dem zu vereinigen, was für das Stück notwendig ist. Oft geschieht es auch, daß der Schauspieler infolge seines nicht unbegründeten Mißtrauens gegen die Exposition es unterläßt, darin nach irgend einem tieferen Sinn zu forschen, obgleich ein solcher Sinn vielleicht mit geringer Mühe herauszufinden wäre.“[1])

Nicht geringe Schwierigkeiten bietet dem ausübenden Bühnenkünstler die richtige Behandlung des Monologs. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß Ibsen in seiner eigenen dramatischen Tätigkeit mit der Zeit gänzlich dem Monolog entsagte, da er einsah, daß er, wenn noch so künstlerisch gebaut, doch etwas Naturungemäßes ist und ein anderer Weg zur Exponierung der momentanen Stimmung und Gedanken der handelnden Person gefunden werden muß. Trotzdem aber war er kein ausgesprochener Gegner des Monologs und er verlangte nur, daß er dort, wo er gebraucht wird, vom Schauspieler kunstgerecht behandelt werde. Ins Drama gehören eigentlich nur zwei Elemente, d. h. der Dialog und das lyrische Element, während das Epische vom Drama ausgeschlossen bleibt. Der Monolog aber ist eben epischer Art, obgleich er, in einer epischen Dichtung gebraucht, in sie das dramatische Moment einführt. Wenn daher der Schauspieler diesen Charakter des Monologs, d. h. seinen epischen betont, so führt er in das Drama etwas ein, was mit seinem allgemeinen

---

1) Werke I, S. 378.

Charakter im Widerspruch steht und daher den einheitlichen Eindruck stört.

Es ist zwar wahr, gibt Ibsen zu, daß sehr oft der dramatische Dichter im Monolog etwas Episches zu schaffen beabsichtigte, und er möchte ihn auch episch behandelt haben, aber die Intention des Dichters kann nicht immer mit den besonderen Intentionen der dramatischen Kunstart zusammenfallen, besonders dann nicht, wenn es um die kunstgemäße Aufführung eines Stückes geht. Der Schauspieler als Künstler hat seine eigene Aufgabe, die er erfüllen muß. Denn wie der Dramatiker aus dem Rohstoff etwas Künstlerisches schafft, also etwas, was höher steht als der Stoff selbst, so muß auch der Schauspieler aus den einzelnen Partien des Stückes, die für ihn den Rohstoff bilden, etwas Höheres schaffen. In bezug auf den Monolog geschieht das aber nur dann, wenn er ihn nicht episch behandelt, also hersagt, sondern ihm nach Möglichkeit dramatisch-lebendigen Geist einzuhauchen versteht. Insofern urteilt Ibsen richtig, wenn er meint: „Die falsche epische Behandlung des Monologs ist keine Seltenheit; gewiß tritt oft der Fall ein, daß sich ein Autor die Wiedergabe solcher Partien gar nicht anders gedacht hat; aber dem Zuschauer und der Kunst wäre wahrhaftig manchmal schlecht damit gedient, wenn die Schauspieler nur gäben, was der Autor gewollt hat, und nicht mehr und nichts Besseres.“[1])

Wir erinnern uns daran, was Ibsen von der Bedeutung der Musik in der Oper geurteilt hat. Da er von der Voraussetzung ausging, daß der Operntext nur die plastische Darstellung dessen ist, was den Inhalt der Musik bildet, verlangte er von dem Opernsänger, daß er nicht nur ein guter Sänger, sondern auch ein guter Schauspieler sein soll. In dieser Forderung trifft Ibsen mit Wagner zusammen, obwohl sie, wie wir gesehen, von zwei entgegengesetzten Standpunkten ausgingen. Die Oper ist nach

1) Werke I, S. 381.

Ibsen ihrem Inhalte nach ein musikalisches Werk, ihrer Form nach aber ein dramatisches und verlangt als solches der Mitarbeit des Schauspielers, der durch seine Kunst dieser Form Ausdruck zu geben hat. Deshalb sagt Ibsen in seinem Artikel „Das Theater“: „Man wird also verstehen, daß die Ansicht, wonach dem Vortrag in der Oper eine untergeordnete Bedeutung zugeschrieben wird, einen durchaus irrtümlichen Begriff von dem verrät, was eine Oper eigentlich sagen will; jeder Sänger, der kein schauspielerisches Talent hat, ist zum Auftreten in der Oper untauglich; denn nur durch das Dramatische vermag er die Poesie der Musik zum Verständnis und ihren Gedanken zum Ausdruck zu bringen.“[1])

Endlich hat sich Ibsen auch einmal über die Pflichten des Schauspielers ausgesprochen, und zwar geschah dies in dem Artikel „Die Theaterkrise“ (1862). Er hatte oft Gelegenheit zu beobachten, wie die einzelnen Schauspieler ihr persönliches Interesse dem allgemeinen der Institution, der sie dienten, vorzogen. Nicht einer von ihnen verriet oft die Tendenz, sich selbst auf Kosten der andern hervorzutun und dadurch die Bedeutung des Theaters zu schwächen. Denn man kann ja ausübender Bühnenkünstler sein und keine wahre, künstlerische Seele besitzen, die bereit ist, alle Kleinlichkeiten und persönlichen Dinge dem allgemeinen Zwecke der Kunst zu opfern. Man kann Priester der Kunst heißen, ohne ihr wirklicher Priester zu sein, und dies eben setzt Ibsen, als routinierter Theaterleiter und Regisseur, den meisten Schauspielern aus.

Nur dann kann das Theater seine Rolle dem Volke gegenüber erfüllen, wenn alle seine Mitarbeiter dem hehren, interesselosen Ideal der Kunst mit Hintansetzung jeglicher persönlicher Interessen zustreben. Darauf zielen folgende Worte Ibsens hin, die er den Schauspielern zuruft: „Wenn ein Theater einen Schau-

1) Werke I, S. 298.

spieler durch Kontrakt sich verbindet, so geschieht das in der stillschweigenden Voraussetzung, daß es einen Künstler erwirbt. Um aber im Geist und in der Wahrheit ein Künstler zu sein, ist nicht nur Begabung und künstlerische Ausbildung erforderlich, sondern noch eine Künstlerseele. Stillschweigende Bedingung ist, daß der Schauspieler nicht nur seine natürlichen Gaben und seine erworbene Tüchtigkeit der Anstalt zur Verfügung stellt, sondern daß auch sein Verhalten dem Theater gegenüber fortlaufend der Ausdruck eines wahren und intimen Lebens in der Kunst sein soll, die er sich zur strengen und ausschließlichen Aufgabe gemacht hat. Die Ehre des Theaters soll seine Ehre sein; er soll sich solidarisch verantwortlich fühlen für die Tätigkeit, die das Institut, als Ganzes betrachtet, ausübt und soll vor allem den übrigen Apparat nie als Rahmen für einzelstehende Virtuosenbestrebungen betrachten. — — — Es wird so oft gesagt, daß die Schauspieler die Priester der Kunst sind. Ja, das sollten sie sein! Um aber Priester zu sein, wirklicher Priester, ist nicht nur wirkliche Beredsamkeit von nöten, sondern auch eine priesterliche Seele."[1])

Worte, die jeder Bühnenkünstler mit goldenen Buchstaben seiner Seele einprägen sollte!

---

1) Werke I, S. 476 f.

Schlußbetrachtung

Max Burckhard betrachtet die Kunst im allgemeinen und die dramatische im einzelnen als Gebiet, auf dem für die Ideen der Zeit gekämpft wird.[1]) Diese Anschauung vertritt auch Ibsen in seinen theoretischen Ausführungen, diesen Gedanken vertrat er in seinen Werken, in denen er die neuen Ideen seiner Zeit oder die alten der Vergangenheit in neuer Beleuchtung verkörperte. Bald sind es soziale, bald ethische, bald ästhetische, denen seine Dramen das große Wort sprechen. Für Ibsen ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck: zur geistigen Vervollkommnung der Menschheit. Dies ist die Quintessenz seiner Kunstanschauungen, denen wir auf verschiedenen Gebieten des menschlichen Geistes folgten. Dies verbindet ihn mit Hebbel, Wagner u. a.[2])

Wenn die Kunst aber die ihr von Natur zukommende Rolle in der Fortentwicklung der Menschheit gehörig und erfolgreich spielen soll, so kann und darf sie ihres Hauptelements nicht entbehren und das heißt: Schönheit. Schönheit offenbart sich in der Einheit von Stoff und Form. Die äußere Hülle ist es, die dem Ideal, der Wahrheit, der Idee ihren Reiz und ihre erzieherische Bedeutung verleiht. Daher muß sie künstlerisch, d. h. vollkommen

---

1) Vgl. o. c. I, S. 197 ff.

2) Vgl. Ehrenfels o. c. S. 18.

sein, wie ihr Inhalt, d. h. die Wahrheit, vollkommen ist. Sonst gehört das Werk, das diese Idee darstellen soll, nicht in das Gebiet der wahren Kunst. Und dies ist das zweite Leitmotiv der Ibsenschen Kunstanschauungen.

Wahrheit und Schönheit, Idealismus und Realismus, nicht aber einseitiges Extrem des einen oder anderen ist die Grundforderung, die Ibsen an das moderne Kunstwerk, sei es Dichtung, Bild oder Drama, stellt. Fort mit jeder Schablone, fort mit Konvention, fort mit selbstgefälligen Kunsttheorien, die die Menschheit auf der Bahn der sittlichen Vervollkommnung nicht weiterbringen — hallt uns aus Ibsens verstreuten Äußerungen entgegen. Dies bildet das Wesen seiner Ansichten, dies ihren Wert, ihre Bedeutung.

Und noch eins. Die Kunst in allen ihren Offenbarungsformen verlangt ihren ganzen Mann. Ohne Einschränkung, außerhalb allem persönlichen Interesse, jenseits von Zweck und Nutzen muß der Künstler sein Lebenswerk vollführen. Mit der Aufopferung seines eigenen Ichs, seines irdischen Wohlergehens, ja oft sogar seiner inneren Zufriedenheit. „Die Begabung ist eine Pflicht", ein Heiligtum, eine Notwendigkeit, der man sich höheren Zwecken zuliebe beugen muß. Die Erfüllung dieser Pflicht gehört in die Gegenwart, die Folgen ihrer Erfüllung — der Zukunft. Wenn wir Toten erwachen....

Quellennachweis

A. Aall: Henrik Ibsen als Dichter und Denker (Halle 1906)
Andreas-Salomé Lou: Henrik Ibsens Frauengestalten. 2. Auflage (Jena 1906)
R. Arnold: Das moderne Drama (Straßburg 1908)
H. Bang: Erinnerungen an Henrik Ibsen (Die neue Rundschau, Jahrgang 1906)
H. Bahr: Glossen (Berlin 1907)
L. Berg: Henrik Ibsen (Köln 1901)
— Zwischen zwei Jahrhunderten (Frankfurt a. M. 1896)
O. Brahm: Ibsenforschung (Die neue Rundschau 1906)
G. Brandes: Gesammelte Schriften, Bd. II (München 1902)
— Moderne Geister (Frankfurt a. M. 1901)
— Henrik Ibsen (Berlin, „Die Literatur“, Bd. 32)
H. Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels, Bd. IV (Oldenburg 1911)
E. Bünnings: Die Frau im Drama Ibsens (Leipzig 1910)
M. Burckhard: Das Theater. 2 Bd. (Wien 1905)
Chr. Collin: Henrik Ibsen und Norwegen (Die neue Rundschau 1907)
J. Collin: Henrik Ibsen (Heidelberg 1910)
R. Dehmel: Gesammelte Werke, Bd. VIII (Berlin 1909)
J. Elias: Christianiafahrt (Die neue Rundschau 1906)
Ehrenfels: Die Wertschätzung der Kunst bei Wagner, Ibsen und Tolstoi (Prag 1901)
A. Garde: Henrik Ibsen
W. Hans: Schicksal und Wille (München 1906)
— Ibsens Selbstporträt in seinen Dramen (München 1911)
A. Hanstein: Ibsen als Idealist (Leipzig 1897)
F. Hebbel: Sämtliche Werke, Bd. X (Leipzig, Hesse)
— Tagebücher, 4 Bd. (Leipzig, Hesse)

F. Hegel: Sämtliche Werke, Bd. X (Berlin, Duncker)
H. Hettner: Das moderne Drama (Braunschweig 1852)
M. Herzfeld: Die skandinavische Literatur und ihre Tendenzen (Berlin 1898)
E. Holm: Henrik Ibsens politisches Vermächtnis (Wien 1906)
H. Ibsen: Sämtliche Werke, 10 Bd. (Berlin 1903)
— Nachlaß, 4 Bd. (Berlin 1909)
— Briefe (Die neue Rundschau 1906)
Einiges über Ibsen (Herausgegeben von der Ibsenvereinigung zu Düsseldorf 1909)
H. Jaeger: Henrik Ibsen, 2. Aufl. (Dresden 1897)
B. Kahle: Ibsen, Björnson und ihre Zeitgenossen (Leipzig 1908)
A. Kerr: Drama (Neue deutsche Rundschau 1901)
S. Kierkegaard: Entweder — Oder (Dresden 1909)
H. Landsberg: H. Ibsen (Berlin 1904)
E. Lie: Jonas Lie's Erlebnisse (Leipzig 1909)
B. Litzmann: Ibsens Dramen (Hamburg 1909)
G. E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Leipzig, Reclam)
E. Normann: H. Ibsen in seinen Gedanken und Gestalten. 4. Aufl. (Berlin)
L. Passarge: Henrik Ibsen (Leipzig 1883)
J. Paulsen: Erinnerungen an Henrik Ibsen (Berlin 1907)
E. Reich: Henrik Ibsens Dramen. 7. Aufl. (Berlin 1910)
E. H. Schmitt: Ibsen als Prophet (Leipzig 1908)
Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II (Leipzig, Reclam)
Ph. Schweitzer: Geschichte der skandinavischen Literatur im 19. Jahrhundert (Leipzig)
E. Steiger: Das Werden des neuen Dramas, I. Teil (Berlin 1898)
Ph. Stein: Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen (Berlin 1901)
A. Strodtmann: Das geistige Leben in Dänemark (Berlin 1873)
R. Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. III. 4. Aufl. (Leipzig)
O. Walzel: Neues von und über Ibsen (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Jahrgang 1910)
R. Woerner: Henrik Ibsen, 2 Bd. (München 1909/1910)

Register*).

*) Umfaßt auch die Fußnoten.

Von demselben Verfasser erschien im Verlag für Literatur, Kunst und Musik in Leipzig 1910:

Das jüdische Element in Heines Werken.

Ein kritisch-ästhetischer Beitrag zur Heinefrage.

253 Seiten. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 4.50.

Einige Urteile der Presse:

Der Buchkritiker: Der Verfasser weist die auf religiösem Gebiete gegen Heine erhobenen Anwürfe unter Anführung genauer und belegter Daten zurück; das Buch ist ein willkommener Beitrag zur Heine-Biographie und wird bei allen Freunden und Gegnern Heines Anklang und Beachtung finden.

Neue Freie Presse: Judensprache hat nach Goethe etwas Pathetisches. Und ein so scharfsichtiger Völkerpsycholog wie Jakob Burckhardt wirft die Frage auf, wann der Witz zuerst im jüdischen Stamm auftaucht. — — Das Buch Bienenstocks bringt im einzelnen manches Lesenswerte (wiewohl die halbe Verwerfung des „Rabbi von Bacharach" fragwürdig bleibt) — — — — Die Aufgabe, zu deren Lösung — — — Herr Bienenstock einen bescheidenen Anlauf genommen, wird in Zukunft möglicherweise ein Genieblitz beleuchten — — —

Dr. Bloch's österreichische Wochenschrift: Über ein bis zur Ermüdung beackertes Thema ein lesbares Buch zu schreiben, ist eine achtungswerte Leistung. Sie ist hier vollbracht. Objektiv wird Heine mit seinen Vorzügen und Fehlern geprüft und genau abgewogen, was dem Konto des Judentums in ihm zufällt. Seine lyrische Kunst kommt voll zur Geltung. Die Virtuosität seiner Uneinheitlichkeit wird mit Recht als das Vorbild der Dekadenz des modernen Gefühles und der Vernunft bezeichnet.

Zeitschrift für den deutschen Unterricht: — — — Neben der Betrachtung der hebräischen Melodien und dem Einleitungskapitel über Heines jüdisches Zeitalter bleibt die Besprechung der Nordsee u. a. mit dem Hinweis, daß die Vereinigung des sentimental jüdischen Geistes mit dem rationalisierenden Element in Heine in der satirischen Zuspitzung seiner Gedichte erfolge. — — —

Xenien. — — — — Das Buch Bienenstocks, der ein maßvoller Verehrer ist, unternimmt es, den Juden Heine ganz hervorzukehren. Die historische Reihe der Werke und Schriften wird sorgfältig durchgeprüft und nach jüdischen Elementen darin geforscht. Sie lassen sich finden. — — — Dann aber besang er die „Nordsee". Und hier ist ein jüdisches Element gültig. — — — Und darum ist es falsch, was Bienenstock in seinem trefflichen Buche zuletzt berührt, den Dichter Heine gelten zu lassen, aber den Charakter des Menschen Heine zu bezweifeln. — — —

